ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

12

ДЕКАБРЬ

1956

ИЗДАТЕЛЬСТВО ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ

Рис. Фридриха Гебеля

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР

Содержание

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ — Из последних стихов 3
ДЖОН СТЕЙНБЕК — Жемчужина (Повесть) . . . 7

РАССКАЗЫ БОЛГАРСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

СВЕТОСЛАВ МИНКОВ — Наследники 53
ОРЛИН ВАСИЛЕВ — Упрямец 60
ЭМИЛЬ МАНОВ — Миллионер 68
АНГЕЛ КАРАЛИЙЧЕВ — Марушка 74

КАРЛ СЭНДБЕРГ — Стихи 81
РОЖЕ МАРТЕН ДЮ ГАР — Воспоминания 84

ИЗ НОВЫХ КНИГ

ДАЙСОН КАРТЕР — Сыновья без отцов (Отрывки из романа) 119

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

ПЬЕР ЛАШАМБОДИ — Басни 155

ЗАМЕТКИ О СОВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ

СТЕФАН КЛЕНОВСКИЙ—О творчестве Федина 158
ЛУИ ДАКЕН — Всегда живой Пудовкин 159
КЛАУДИО САНТОРО — Хачатурян и бразильская аудитория 162
ИГНАЦЫ ВИЦ — Школа советской графики . . . 163

КРИТИКА

Л. ЧЕРНАЯ, Д. МЕЛЬНИКОВ — Драматургия Бертольта Брехта 166

РЕЦЕНЗИИ

В. СЕМАНОВ — Китайский классический роман „Речные заводи“ 179
Е. ФРАДКИНА — Роман о немецких рабочих . . . 185
В. ИВАШЕВА — „Из истории демократической литературы в Англии“ 187

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

Л. АНДРЕЕВ, З. ГРАЖДАНСКАЯ, Е. ЦЫБЕНКО — За деловое и объективное обсуждение проблем литературоведения 189

12

1956

ДЕКАБРЬ

МЕЖДУНАРОДНАЯ АНКЕТА „ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ"

Фрэнк Харди
Грэхем Грин
Стоян Даскалов
Франц Фюман
Тойн де Фрис
Нгуен Конг Хоан
Ту Мо
Нгуен Ван Бонг
Упендранатх Ашк
Ходжа Ахмад Аббас
Мулк Радж Ананд
Даниель Валоис Арсе
Хан Сер Я
Хон Сун Чер
Хан Мен Чхон
Арве Муен
Одд Банг-Хансен
Финн Хавревольд
Игорь Неверли
Леон Кручковский
Титус Попович
Петру Думитриу
Демостен Ботез
Уильям Сароян
Джон Говард Лоусон
Энрике Аморим
Альфредо Гравина·· 197

НА КИНОЭКРАНАХ

АКИРА ИВАСАКИ — Кино в Японии 212

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ

РАЛЬФ ПАРКЕР — Театр, отвечающий современности 225

ПИСЬМА ИЗ-ЗА РУБЕЖА

РАУЛЬ ЛАРРА — Литературная жизнь Аргентины 229
СОСА ХЕСУАЛЬДО — О литературе Уругвая . . 233

ОТКЛИКИ, ВСТРЕЧИ, ВПЕЧАТЛЕНИЯ

ГЕРБЕРТ АПТЕКЕР — События в Египте. Точка зрения американцев 237
Т. САВИЦКАЯ — Европейцы (Фотоальбом Анри Картье-Брессона) 240

СРЕДИ КНИГ

Е. ПОМЕРАНЦЕВА — Почему погиб Терри? □
Я. ФРИД — „На полях рукописей Стендаля" □
С. МАЙЗЕЛЬС — Книга Наоми Митчисон □
Вл. РОССЕЛЬС — Книга о значении перевода □ Ю. КОНДРАТЬЕВ — Записные книжки Томаса Харди □ Н. КОПЫСТЯНСКАЯ — Книга о Карле Гавличке Боровском □ М. БЕККЕР — В заповеднике расизма □ И. ЛЕВИДОВА — Мэри Бредли не намерена умирать 247

ИЗ МЕСЯЦА В МЕСЯЦ (Хроника) . . 257

КОРОТКО ОБ АВТОРАХ 280

Содержание журнала „Иностранная литература" за 1956 год (№№ 1—12) 282

Бертольт Брехт

Из последних стихов

Перевод с немецкого А. Исаевой

ЧИТАЯ СОВЕТСКУЮ КНИГУ

Волгу, читаю я, покорить —
Нелегкое дело. Она позовет на помощь
Своих дочерей — Оку, Каму, Унжу, Ветлугу,
И внучек — Чусовую, Вятку.
Она соберет все силы,
И, исполненная гнева, водами семи тысяч притоков
Обрушится
На Сталинградскую плотину.
Этот демон изобретательности
Не забудет ни одной расселины,
С дьявольским хитроумием Одиссея будет
Огибать справа, обходить слева,
Прокрадываться под землей, но, читаю я дальше,
советские люди,
Которые любят Волгу и поют о ней песни,
Теперь хорошо ее изучили
И еще до 1958 года
Покорят ее.
И прикаспийские степи,
Пасынки, бесплодные,
Вознаградят их за это хлебом.

АКТРИСА

(Написано в связи с представлением в эмиграции пьесы «Ружья госпожи Карар» и посвящено Элен Вейгель)

Теперь она гримируется. В каморке с белыми стенами
сидит сгорбившись на плохонькой низкой скамейке
и легкими движениями
наносит перед зеркалом грим.
Заботливо устраняет она со своего лица
черты своеобразия: малейшее его ощущение
может все изменить. Все ниже и ниже

опускает она свои прекрасные, стройные плечи,
все больше сутулясь, как те,
кто привык тяжко работать. На ней уже грубая блуза
с заплатами на рукавах. Башмаки
стоят еще на гримировальном столике.
Как только она готова,
она взволнованно спрашивает, били ли барабаны
(их дробь изображает гром орудийных залпов)
и висит ли большая сеть.
Тогда она встает, маленькая фигурка,
великая героиня,
чтобы обуть башмаки и представить
борьбу андалузских женщин
против генералов.

НЕУЛОВИМЫЕ ОШИБКИ КОМИССИИ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ

Приглашенные на заседание Академии Искусств
большие начальники из Комиссии по делам искусств,
платя дань доброму обычаю признавать свои ошибки,
бормотали, что они тоже
признают свои ошибки. Правда,
когда их спросили, какие ошибки они признают,
они, как ни старались, не могли припомнить
никаких определенных ошибок. Все,
что ставили им в вину, оказывалось
как раз не ошибкой, потому что Комиссия зажимала
только произведения, не представляющие интереса, и то, собственно,
не зажимала, а просто не продвигала.
Несмотря на усерднейшие размышления,
они не смогли вспомнить
ни одной определенной ошибки, однако
твердо стояли на том,
что допустили ошибки — как и требует добрый обычай.

ИЗ „БУКОВСКИХ ЭЛЕГИЙ“

(ЛЕТО 1953 ГОДА)

САД

Над озером, где тополи и ельник,
Сад защищен оградой и кустами;
Цветы всех месяцев посажены так мудро,
Что с марта он в цвету до октября.

Здесь рано утром иногда сижу я,
И думаю о том, что я хотел бы
Во всякую погоду, в солнце, в слякоть,
Все чем-то новым радовать, как он.

ДЫМ

Маленький дом под деревьями на берегу озера.
Дым поднимается над крышей.
Если б не он,
Как безотрадны были бы
Дом, деревья и озеро.

ИЗ „ДЕТСКИХ ПЕСЕН“

ПЕСНЬ О РЕБЕНКЕ, КОТОРЫЙ НЕ ХОТЕЛ УМЫВАТЬСЯ

Один мальчишка на свете жил,
Не мыл он ушей никогда,
И вырос из уха — о ужас! — росток,
Росток небольшой, да, да!

Других этот случай ничуть не смутил;
С мальчишкой решен вопрос —
Он высажен в землю на школьном дворе...
Там годик — другой он рос.

И вот уже целая слива стоит,
А осенью зреть плодам.
И в с е м их — о ужас! — пришлось покупать
По икс рублей килограмм.

ПТИЦЫ ЖДУТ ЗИМОЙ ЗА ОКНОМ

1

— Я воробей.
Погибаю, ребята, стучу к вам в окошко.
Это я чирикал летом, звал народ,
Только ворон — за салатом в огород.
Прошу помочь немножко.
— Воробей, сюда!
Вот зерно, вот вода.
И большое спасибо тебе за работу!

2

— Я дятел.
Погибаю, ребята, стучу к вам в окошко.
Это я долбил все лето в мастерской,
Под корой искал личинки день-деньской.
Прошу помочь немножко.
— Дятел, сюда!
Вот зерно, вот вода.
И большое спасибо тебе за работу!

3

— Я дрозд.
Погибаю, ребята, стучу к вам в окошко.
Это я почти все лето напролет
Запевал в саду, чуть только рассветет.
Прошу помочь немножко.
— Дрозд, сюда!
Вот зерно, вот вода.
И большое спасибо тебе за работу!

Джон Стейнбек

Жемчужина

ПОВЕСТЬ

Перевод с английского Н. Волжиной

В городе рассказывают об одной огромной жемчужине — о том, как ее нашли и как ее снова лишились. Рассказывают о Кино, который был рыбаком, и о его жене Хуане и о ребенке их Койотито. Историю эту передавали из уст в уста так часто, что она укоренилась в сознании людей. И как и во всех историях, рассказанных и пересказанных множество раз и запавших в человеческое сердце, в ней есть только хорошее и дурное, только добро и зло, только черное и белое и никаких полутонов.

Если это притча, может быть, каждый поймет ее по-своему и каждый увидит в ней свою собственную жизнь. Как бы там ни было, в городе рассказывают, что...»

I

Кино проснулся в предутренней темноте. Звезды все еще горели, и день просвечивал белизной только у самого горизонта в восточной части неба. Петухи уже перекликались друг с дружкой, и свиньи, спозаранку начавшие свои нескончаемые поиски, рылись среди хвороста и щепок в надежде, что где-нибудь отыщется незамеченное ими раньше съестное. За стенами тростниковой хижины, в зарослях опунций, чирикала и трепыхала крылышками стайка маленьких птиц.

Кино открыл глаза и посмотрел сначала на светлеющий квадрат — это был вход в хижину, потом на подвешенный к потолку ящик, где спал Койотито. И наконец он повернул голову к Хуане — к своей жене, которая лежала на циновке рядом с ним, прикрыв синей шалью ноздри, грудь и спину. Глаза у Хуаны тоже были открыты. Кино не помнил, чтобы, проснувшись, он когда-нибудь не встретил взгляда Хуаны. Ее темные глаза поблескивали маленькими звездочками. Она смотрела на него, и так бывало всегда, когда он просыпался.

Кино услышал легкий всплеск утренней волны на берегу. Слушать это было приятно — Кино опять закрыл глаза, чтобы вникнуть в звучащую в нем музыку. Может быть, так делал только он один, а может быть, так делали все люди его народа. В давние времена люди его народа были великими слагателями песен, и что бы они ни делали, что бы они ни слышали, о чем бы они ни думали — все претворялось в песнь.

«Жемчужина» Джона Стейнбека вышла в США отдельным изданием с иллюстрациями известного мексиканского художника Хосе Клементе Ороско. Мы помещаем перевод текста этого издания, а также рисунки Ороско, составляющие как бы единое целое с текстом.

Это было очень давно. Песни остались и по сию пору; Кино знал их все, а новых песен не прибавлялось. Это не значит, что у каждого человека не было своей собственной песни. Вот и сейчас в голове у Кино звучала песнь, ясная, тихая, и если бы Кино мог рассказать о ней, он назвал бы ее Песнью семьи.

Ноздри у Кино были прикрыты краем одеяла, чтобы не дышать сырым воздухом. Его глаза блеснули в сторону — на легкий шорох. Это почти бесшумно вставала Хуана. Ступая крепкими босыми ногами по земляному полу, она подошла к ящику, где спал Койотито, и наклонилась над ним и сказала ему какое-то ласковое словечко. Койотито посмотрел на нее, закрыл глаза и снова уснул.

Хуана подошла к ямке для костра, откопала уголек и стала раздувать его, ломая и подкладывая в ямку сухие ветки.

Кино тоже встал, накинул одеяло на голову, на плечи и прикрыл им ноздри. Он сунул ноги в сандалии и вышел смотреть восход солнца.

За дверью он присел на корточки и подобрал одеяло к коленям. Он увидел, как высоко в небе над Заливом яркими пятнами вспыхнули маленькие облачка. К нему подошла коза, она повела носом и уставилась на него холодными желтыми глазами. За спиной у Кино под руками Хуаны разгорался костер, и яркие блики стрелами протянулись сквозь щели в стене тростниковой хижины, легли зыбким квадратом через порог. Запоздалая ночная бабочка порхнула внутрь, на огонь. Песнь семьи зазвучала позади Кино. И ритм семейной песни бился в жернове, которым Хуана молола кукурузу на утренние лепешки.

Рассвет занимался теперь быстро — белесая мгла, румянец в небе, разлив света и вспышка пламени — сразу, лишь только солнце вынырнуло из Залива. Кино посмотрел вниз, пряча глаза от сияющего блеска. Он услышал позади похлопывание ладоней по лепешкам, сочный запах раскаленной сковороды. На земле копошились муравьи — большие, черные, с глянцевитым тельцем, и маленькие, пыльно-серые, шустрые. С величавостью господа бога смотрел Кино, как один пыльно-серый муравей отчаянно выкарабкивался из ловушки, которую вырыл ему в песке муравьиный лев. Поджарая пугливая собака подкралась к Кино и, услышав его ласковый оклик, свернулась калачиком рядом с ним, аккуратно обвила хвостом лапы и грациозным движением положила на них голову. Собака была черная, с золотисто-желтыми пятнышками на том месте, где надлежит расти бровям. Утро выдалось как утро, самое обычное, и все же ни одно другое не могло сравниться с ним.

Кино услышал поскрипывание веревки — это Хуана вынула Койотито из подвешенного к потолку ящика. Она умыла его и пристроила в провес шали, так чтобы он был у самой ее груди. Кино видел все это не глядя. Хуана тихо запела древнюю песнь, которая состояла всего из трех нот, с бесконечной сменой интервалов между ними. И эта песнь была частью Песни семьи. Каждая мелочь вливалась в Песнь семьи. И иной раз она взлетала до такой щемящей ноты, что к горлу подступал комок, и ты знал: вот оно — твое спокойствие, вот оно — твое тепло, вот оно — твое *Все.*

За тростниковой изгородью стояли другие тростниковые хижины, и оттуда тоже тянуло дымком, оттуда тоже доносились утренние звуки, но те песни были другие, и свиньи там были другие, и среди жен там не было Хуаны. Кино был молодой, сильный, и черные волосы спадали ему на бронзовый лоб. Глаза у него были теплые, ясные, взгляд их пронзительный, а усы — редкие и жесткие. Он отнял край одеяла от ноздрей, потому что темный, ядовитый воздух теперь растаял, и на хижину падал желтый солнечный свет. Два петуха, растопырив крылья, распушив перья на шее, припадали друг перед другом к земле у тростниковой изго-

роди и пугали друг друга обманными наскоками. Где им, неумелым, драться. Они не бойцовые. Минуту Кино смотрел на них, а потом перевел взгляд вверх — туда, где от Залива к холмам мерцала в небе стайка диких голубей. Мир проснулся, и Кино встал и вошел в тростниковую хижину.

Когда он появился на пороге, Хуана поднялась от пылающего в ямке костра. Она снова положила Койотито в ящик, подвешенный к потолку, расчесала свои черные волосы, заплела их в две косы и связала концы узкой зеленой ленточкой. Кино присел на корточки у костра, свернул трубкой горячую лепешку, обмакнул ее в соус и съел. И еще он выпил немного пульки, и это был весь его завтрак. Других завтраков ему есть не приходилось, если не считать праздников, да еще одного памятного дня, когда он съел такое невероятное количество печенья, что чуть не умер. Кино наелся, и тогда Хуана вернулась к костру и тоже позавтракала. Они обменялись между собой двумя-тремя словами, но стоит ли тратить слова, особенно если говоришь не по необходимости, а по привычке. Кино удовлетворенно вздохнул, и это и было их беседой.

Солнце нагревало тростниковую хижину, длинными полосами проникая сквозь щели в стенах. И одна такая полоска упала на ящик, где лежал Койотито, и на веревки, тянувшиеся к потолку.

Движение, еле заметное, привлекло к ящику взгляд Кино и Хуаны. Они застыли, каждый на своем месте. Вниз по веревке, на которой ящик Койотито был подвешен к потолочной перекладине, легко и словно пританцовывая, полз скорпион. Хвост с жалом был у него вытянут, но он мог в любую минуту ударить им.

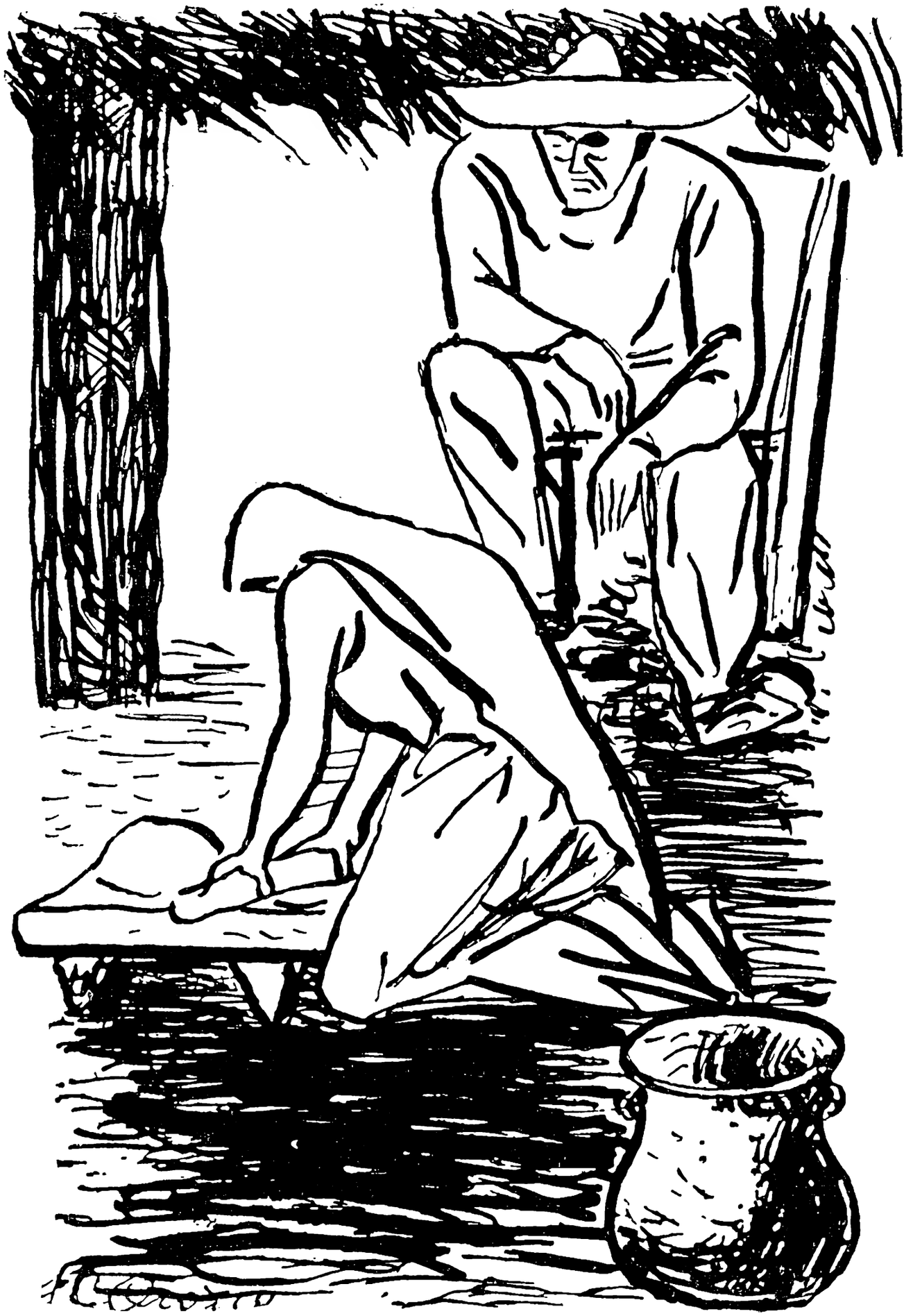
Дыхание со свистом вырвалось из ноздрей у Кино, и он открыл рот, чтобы этого не было слышно. И тут испуг исчез из его глаз, оцепенелость прошла. В голове у него зазвенела новая песнь — Песнь зла, музыка недруга, несущего горе семье, дикий, грозный, приглушенный напев, а сквозь него жалобным плачем пробивалась Песнь семьи.

Скорпион легко полз вниз по веревке к ящику. Хуана чуть слышно, сквозь сжатые зубы, прошептала древнее заклинание и еще богородицу. Но Кино не мог больше оставаться в неподвижности. Его тело бесшумно скользнуло по хижине — скользнуло бесшумно и плавно. Он шел, вытянув перед собой руки ладонями вниз, и не сводил со скорпиона глаз. А Койотито, лежавший в ящике, смеялся и протягивал к скорпиону ручонку. Скорпион почуял опасность, когда Кино был совсем близко. Он замер, и его хвост короткими рывками поднялся над спиной, и на хвосте полукругом блеснуло жало.

Кино стоял не дыша. Он слышал, как Хуана снова прошептала древнее заклинание, и он слышал злой напев врага. Он не смел двинуться, он ждал, когда скорпион двинется первым, а тот насторожился, стараясь выведать, откуда ему грозит смерть. Рука отца тянулась вперед — тянулась медленно, ровно. Хвост с жалом дернулся кверху. И в эту минуту смеющийся Койотито качнул веревку, и скорпион сорвался с нее.

Рука отца метнулась поймать, схватить, но скорпион пролетел мимо, упал ребенку на плечо и, едва коснувшись его, вонзил жало. И тут Кино поймал скорпиона и, хрипло вскрикнув, раздавил, расплющил его пальцами. Он швырнул это месиво себе под ноги и ударил по нему кулаком, а Койотито зашелся криком от боли. Но Кино бил, топтал врага до тех пор, пока на земляном полу не остался только мокрый след. Зубы у Кино были оскалены, глаза бешено горели, а в ушах гремела Песнь врага.

Но ребенок был уже на руках у Хуаны. Она нашла место укуса, начинавшее краснеть. Она прижалась к ранке губами, сплюнула и снова стала сосать, а Койотито все кричал и кричал.



Кино стоял рядом; он не знал, что делать, он только мешал Хуане.

На крик ребенка сбежались соседи. Они высыпали из своих хижин. Брат Кино Хуан Томàс и его толстая жена Аполония и четверо их детей столпились в дверях, загородив вход, из-за них выглядывали другие, а один маленький мальчик пробрался между ногами взрослых, чтобы как следует все увидеть. И те, кто стоял впереди, передавали тем, кто стоял сзади: — Скорпион. Ребенка укусил скорпион.

Хуана оторвала губы от места укуса. Ранка чуть увеличилась и, обескровленная после высасывания, побелела по краям, но красный отек распространился дальше, вздувшись твердым лимфатическим бугорком. Эти люди знали, что такое скорпион. Взрослые тяжело болеют от его укуса, а ребенку недолго и умереть. Они знали, что сначала будет отек и жар и спазмы в горле, потом начнутся желудочные судороги, а потом, если яд успел глубоко проникнуть в ранку, Койотито умрет. Но жгучая боль от укуса постепенно стихала. Крики Койотито переходили в стоны.

Кино часто дивился железной воле своей терпеливой хрупкой жены. Она, такая покорная, почтительная, веселая, почти без единого крика выгибала спину дугой, рожая ребенка. Усталость и голод она сносила чуть ли не легче его самого. На веслах могла поспорить со взрослым мужчиной. И вот сейчас она решилась на такое, чего он никогда не ждал от нее.

— Доктора, — сказала она. — Пойди приведи доктора.

Это слово дошло до соседей, теснившихся на маленьком дворе за тростниковой изгородью. И они повторяли: — Хуана велит позвать доктора. — Удивительная вещь, небывалая вещь — вдруг потребовать доктора. А если его приведут, это будет и вовсе чудо. Доктор никогда не ходит в поселок, где стоят тростниковые хижины. Да и зачем ему ходить сюда, если он пользует богачей, которые живут в каменных и кирпичных городских домах, и еле справляется с этим.

— Он не пойдет, — сказали те, кто стоял во дворе.

— Он не пойдет, — сказали те, кто стоял в дверях, и Кино сам так подумал.

— Доктор не пойдет к нам, — сказал Кино Хуане.

Она перевела на него взгляд, холодный, как взгляд львицы. Койотито был ее первенец — Койотито был для нее почти всем в мире. И Кино почувствовал решимость Хуаны, и музыка семьи стальным тембром зазвучала у него в ушах.

— Тогда мы пойдем к нему сами, — сказала Хуана, и она оправила свою темно-синюю шаль на голове, один конец ее перебросила на руку, положила в провес стонущего ребенка, а другим концом прикрыла ему лоб, чтобы свет не резал глаза. Люди, толпившиеся в дверях, подались назад, толкая тех, кто стоял сзади, и пропустили ее. Кино последовал за ней. Они вышли из калитки на изрезанную колеями дорогу, и соседи потянулись за ними.

Весь поселок принял участие в их беде. Бесшумно ступая босыми ногами, они быстро двигались к центру города — впереди Хуана и Кино, за ними по пятам Хуан Томáс и Аполония, колыхавшая на ходу своим огромным животом, потом — соседи, а ребятишки бежали рысцой справа и слева. Желтое солнце отбрасывало вперед на дорогу их черные тени, так что они ступали по своим теням.

Процессия подошла к тому месту, где тростниковые хижины кончились и начинался город с кирпичными и каменными домами, город, где на каждом шагу были глухие ограды, голые снаружи, а изнутри в прохладных садиках с журчащей водой, сплошь увитые белыми, розовыми и ярко-красными цветами бугенвиллеи. Из этих скрытых от глаз садиков доносилось пение птиц, запертых в клетки, и плеск прохладной

воды, струившейся на раскаленные плиты. Процессия пересекла залитую слепящим солнцем площадь и миновала церковь. Толпа росла и росла, и тем, кто второпях примыкал к ней, рассказывали шепотом, что ребенка укусил скорпион, что отец и мать несут его к доктору.

И новые участники процессии, особенно нищие с церковной паперти — великие знатоки финансовых вопросов, быстро оглядывали старенькую синюю юбку Хуаны, примечали прорехи на ее шали, оценивали зеленую ленточку в косах, безошибочно определяли, сколько лет служит Кино его одеяло, сколько тысяч раз была стирана его одежда, и, убедившись, что они бедняки, шли вместе со всеми посмотреть, какой оборот примет эта драма. Четверо нищих с церковной паперти знали все, что делалось в городе. Лица молодых женщин, спешивших к исповеди, были для них открытой книгой, и когда женщины выходили из церкви, нищие сразу угадывали их грехи. Им были известны все мелкие городские сплетни и многие крупные преступления. Они спали в тени на паперти, не покидая своего поста, и видели каждого, кто даже украдкой шел в церковь искать утешения в своих скорбях. Доктора они тоже знали. Ничто не оставалось для них тайной — ни его невежество, жестокость, алчность, ни его ненасытность, ни его грехи. Они знали наперечет все неудачные аборты, которые он делал, знали, что милостыню он дает скупо — медяками. Они видели, как вносили в церковь тех, кого он отправил на тот свет. И поскольку ранняя обедня кончилась и в делах было затишье, нищие — эти неустанные добытчики точных сведений о ближних — примкнули к процессии, любопытствуя, как разжиревший, обленившийся доктор поступит с ребенком бедняков, которого укусил скорпион.

Процессия подошла к широкой калитке в ограде докторского дома. Оттуда доносилось журчание воды и пение птиц, запертых в клетки, и шарканье длинных метел по плитняку. Из докторского дома доносился и вкусный запах поджаренной грудинки.

Кино в нерешительности стал перед калиткой. Этот доктор не был сыном его народа. Этот доктор принадлежал к той расе, которая почти четыре века избивала и морила голодом, и грабила, и презирала соплеменников Кино и так запугала их, что бедняки униженно подходили к этой двери. И как бывало всегда, когда Кино случалось сталкиваться с людьми этой расы, он вдруг почувствовал себя слабым и вдруг испугался чего-то и в то же время озлобился. Гнев и страх всегда шли рука об руку. Кино легче было бы убить этого доктора, чем заговорить с ним, ибо соплеменники доктора обращались с соплеменниками Кино, как с бессловесной тварью. И когда Кино поднял правую руку к железному кольцу на калитке, гнев вспыхнул в нем, в ушах загромыхала музыка врага, и губы его плотно сжались, но левая рука сама собой потянулась к шляпе. Железное кольцо громыхнуло о калитку. Кино снял шляпу и стал ждать. Койотито негромко застонал на руках у Хуаны, и она ласково прошептала ему что-то. Толпа сгрудилась вокруг них, чтобы ничего не проглядеть, ничего не прослушать.

Через минуту-другую широкая калитка чуть приоткрылась. Кино увидел в эту щель зеленую прохладу садика и маленький плещущий фонтан. Человек, который выглянул оттуда, был его соплеменник. Кино заговорил с ним на древнем языке их племени. — Малыша... нашего первенца... укусил скорпион, — сказал Кино. — Ему нужен искусный лекарь.

Щель уменьшилась, и слуга не пожелал говорить на древнем языке. — Минутку, — сказал он. — Пойду узнаю, — и, прикрыв калитку, запер ее изнутри на засов. Слепящее солнце разбросало черные людские тени на белой каменной ограде.

Доктор сидел на постели у себя в комнате. На нем был красный муаровый халат, привезенный когда-то из Парижа и узковатый теперь в гру-

ди, если застегнуться на все пуговицы. На коленях у доктора стоял серебряный поднос с серебряной шоколадницей и чашечкой тончайшего фарфора, казавшейся до смешного маленькой, когда он брал ее своей огромной ручищей и подносил ко рту, держа большим и указательным пальцами, а остальные три растопырив, чтобы не мешали. Глаза его тонули в отечных мешках, углы рта были брюзгливо опущены. С годами доктор стал тучным и говорил хриплым голосом, потому что горло у него заплыло жиром. На столике рядом с кроватью торчали сигареты в стаканчике и лежал маленький восточный гонг. Мебель в комнате была громоздкая, темная, мрачная; картины — все религиозного содержания, а фотография только одна, да и то покойницы жены, вкушающей теперь райское блаженство, если этого можно было добиться мессами, которые оплачивались по ее завещанию. В свое время доктор, хоть и не надолго, приобщился к большому миру, и всю его последующую жизнь заполнили воспоминания и тоска по Франции. — Тогда, — говорил он, — я жил, как цивилизованный человек, — подразумевая под этим, что его скромные средства позволяли ему содержать любовницу и питаться в ресторанах. Он налил себе вторую чашку шоколада и раскрошил пальцами песочное печенье. Слуга подошел к открытой двери и остановился там, дожидаясь, когда его заметят.

— Ну? — спросил доктор.

— Какой-то индеец с ребенком. Ребенка укусил скорпион.

Доктор осторожно опустил чашку на поднос, прежде чем дать волю гневу.

— Только мне и дела, что лечить «каких-то индейцев» от укусов насекомых. Я врач, а не ветеринар.

— Да, хозяин, — сказал слуга.

— Деньги у него есть? — осведомился доктор. — Да нет! Они все безденежные. Я один во всем мире почему-то должен работать даром. Мне это надоело. Пойди узнай, есть у него деньги?

Вернувшись, слуга чуть приоткрыл калитку и посмотрел в щель на ожидающую ответа толпу. И на сей раз он заговорил на древнем языке.

— У тебя есть чем заплатить за лечение?

Кино сунул руку в потайной карман где-то под одеялом. Он вынул оттуда бумажку, сложенную в несколько раз. Он стал бережно разворачивать ее по сгибам — один, другой, третий... и наконец там показались восемь мелких, плоских жемчужин. Они были уродливые, серые, точно маленькие язвы, и не имели почти никакой цены. Слуга взял их вместе с бумажкой и снова закрыл калитку, но на этот раз ждать его пришлось недолго. Он открыл калитку ровно настолько, чтобы бумажка пролезла в щель.

— Доктор ушел, — сказал он. — Его позвали к тяжело больному. — И быстро захлопнул калитку, потому что ему было стыдно.

И стыд волной прокатился по толпе. Она стала таять. Нищие вернулись на ступеньки паперти, слоняющиеся бездельники отправились слоняться дальше, а соседи разошлись, чтобы Кино, которого так опозорили у всех на глазах, не было стыдно перед ними.

Кино долго стоял у ограды докторского дома, и рядом с ним стояла Хуана. Медленно надел он свою просительно снятую шляпу. И вдруг наотмашь ударил кулаком по калитке. Он удивленно посмотрел на рассеченные суставы и на кровь, струившуюся у него между пальцами.

II

Город теснился у широкого речного устья, подступая своими старыми желтыми домами к самому берегу Залива. А на берегу лежали вытащенные из воды найаритские лодки — белые и голубые лодки, служив-

шие уже не одному поколению, потому что их смолили особым водонепроницаемым составом, секрет изготовления которого принадлежал рыбакам. Лодки были высокобортные, стройные, с закругленным носом, закругленной кормой и мидельшпангоутом, где крепилась мачта с маленьким треугольным парусом.

Желтый песок подходил почти к самой воде, а там его сменяли водоросли и измельченная прибоем ракушка. В песке сновали, копошились крабы, а на отмелях среди битой ракушки то выскакивали, то снова прятались по своим крохотным норкам маленькие омары. Морское дно кишело всем ползающим, плавающим, тянущим ростки кверху. Тихая волна колыхала бурые водоросли, покачивала длинные листья зеленой зостеры, за которые цеплялись маленькие морские коньки.

Ядовитые рыбы — пятнистые ботете лежали на мягком слое зостеры, а над ними шныряли взад и вперед красные и зеленые крабы.

Голодные городские собаки и свиньи неустанно шарили по берегу в надежде на то, что наступающий прилив выбросит на отмель дохлую рыбу или морскую птицу.

Утро было еще совсем молодое, но мглистый мираж уже возникал вдали. Дрожащий воздух, который одно увеличивает, а другое стирает совсем, стлался над Заливом, и в этой дрожащей зыби все казалось призрачным, обманывающим зрение; все в ней — и море и земля, обретало и четкую ясность и смутность сновидений. Может быть, поэтому люди, живущие у Залива, полагаются больше на то, что им подсказывает внутренний голос, на то, что им подсказывает воображение, и не доверяют глазам — глаза обманывают, они сокращают даль и видят резкие контуры там, где их нет. В мангровой роще за городом с одного края стволы деревьев обрисовывались четко, как в линзе телескопа, а с другого — расплывались черно-зеленым пятном. Дальний берег Залива таял в зыбком тумане, похожем на воду. Во всем, что охватывал глаз, не было ни малейшей достоверности, глаз не мог доказать, действительно ли ты видишь что-нибудь или перед тобой пустота. И люди, жившие у Залива, считали, что так бывает повсюду, и это не казалось им странным. Над водой нависала медно-мглистая дымка, и знойное солнце пронизывало ее и заставляло мерцать слепящими отсветами.

Тростниковые рыбацкие хижины стояли в глубине отмели, справа от города, и лодки были вытащены на берег неподалеку от них.

Кино и Хуана медленно спустились к берегу и подошли к своей лодке — единственной ценности, которую Кино имел в этом мире. Лодка была очень старая. Дед Кино привел ее из Найарита, а после него она досталась отцу Кино, а от отца перешла к Кино. Эта лодка была одновременно и его достоянием и его кормилицей, ибо мужчина, имеющий лодку, может обещать женщине, что у нее будет еда. Лодка — это защита от голода. Каждый год Кино заново покрывал ее водонепроницаемым составом, способ изготовления которого тоже достался ему от отца. И сейчас он подошел к ней и как всегда нежно коснулся ладонью ее носа. Он положил водолазный камень, корзинку и обе веревки на песок. Потом свернул вдвое свое одеяло и бросил его на нос лодки.

Хуана опустила Койотито на одеяло и прикрыла шалью, чтобы уберечь от палящего солнца. Койотито молчал, не плакал, но отек поднимался у него с плеча к шее и за ухо, лицо было опухшее, щеки горели. Хуана сошла в воду. Она собрала со дна бурые водоросли, сделала из них плоскую лепешку и приложила ее к отечному плечу мальчика, и это средство было ничем не хуже, а то и лучше тех, которые мог посоветовать доктор. Средству этому не хватало только одного: докторского авторитета, потому что оно было совсем бесхитростное и ничего не стоило. Желудочные колики не появились у Койотито. Вероятно, Хуана успела

вовремя высосать яд из ранки, но высосать вместе с ядом собственную тревогу за их первенца ей не удалось. В ее молитвах не было прямой просьбы о выздоровлении ребенка — она молила о том, чтобы Кино нашел жемчужину, которой они могли бы расплатиться с доктором за лечение Койотито, ибо ход мыслей у людей, живущих около Залива, так же зыбок, как мираж, что встает над ним.

Кино и Хуана протащили лодку по песку к Заливу, и когда она всплыла носом, Хуана села в нее, а Кино шел рядом, подталкивая корму до тех пор, пока лодка не скользнула по воде всем корпусом, чуть подрагивая на маленькой волне. Тогда они дружно опустили двусторонние весла, и лодка с шипением рванулась вперед, покрывая морщинками морскую гладь. Другие ловцы жемчуга уже давно вышли в море. Через несколько минут Кино увидел их сквозь дымку, стоявшую над тем местом, где была жемчужная банка.

Солнечный свет проникал сквозь воду до самой банки, и там на каменистом дне, усеянном разломанными открытыми раковинами, лежали фестончатые жемчужницы. Это была та самая банка, которая в прошлые века вознесла короля Испании на первое место в Европе, банка, которая давала ему деньги на ведение войн и одела богатыми ризами не одну церковь за упокой его души. Серые жемчужницы с похожими на юбки фестончиками по краям, облепленные рачками и маленькими крабами, оплетенные нитями водорослей жемчужницы. Случайности подстерегают жемчужницу ежеминутно — крохотная песчинка может попасть в складки мантии и вызвать там раздражение, и тогда мантия, защищаясь от песчинки, будет обволакивать ее ровным слоем перламутрового вещества. И, раз начав, она не перестанет обволакивать инородное тело до тех пор, пока его не выбросит оттуда волной, или пока не погибнет сама жемчужница. Из века в век люди ныряли под воду и собирали жемчужницы с банок и вскрывали их створки в поисках песчинок, одетых слоем перламутрового вещества. Рыбы косяками держались поблизости от этих мест, поблизости от раковин, брошенных ловцами жемчуга, и выедали мякоть, заключенную под блестящей гладью их створок. Но зарождение жемчуга — дело случая, такая находка — редкое счастье, легкое похлопыванье по спине, которым человека удостаивает бог или боги или все они вместе.

У Кино были две веревки—одна, привязанная к камню, другая к корзинке. Он снял с себя рубашку и брюки и положил шляпу на дно лодки. Вода была гладкая, словно подернутая маслом. В одну руку он взял камень, в другую — корзинку и скользнул через борт ногами вперед, и камень увлек его на дно. Пузырьки воздуха вскипели над ним и рассеялись, и толща воды прояснилась. Наверху, сквозь ее волнистую зеркальную чистоту, он увидел днища лодок, скользивших по ней.

Кино двигался с осторожностью, чтобы не замутить воду илом и песком. Он продел правую ступню под веревку, которой был обвязан камень, и его руки заработали быстро, срывая жемчужницы с их ложа то по одной, то сразу по нескольку штук. Он клал их в корзинку. В некоторых местах раковины сидели так тесно одна к другой, что отставали сразу целыми сростками.

Народ Кино пел обо всем, что с ним случалось, обо всем, что существовало в мире. Он сложил песни рыбам, разгневанному морю и тихому морю, свету и тьме, луне и солнцу, и песни эти таились в глубине сознания Кино и его народа — все до одной, даже забытые. И сейчас, когда Кино наполнял свою корзинку раковинами, в нем звучала песнь, и ритмом этой песни было его гулко стучащее сердце, которому подавало кислород дыхание, задержанное в груди, а мелодией песни были стайки рыб — они то соберутся облачком, то снова исчезнут, — и серо-зеленая

вода, и кишащая в ней мелкая живность. Но в глубине этой песни, в самой ее сердцевине, подголоском звучала другая, еле слышная и все же неугасимая, тайная, нежная, настойчивая и временами прячущаяся за основной голос. Это была Песнь в честь Жемчужины, в честь *Той, что вдруг найдется,* ибо жемчужину могла подарить любая раковина, брошенная в корзинку. Удача и неудача — дело случая, и удача — это когда боги на твоей стороне. И Кино знал, что в лодке, там, наверху, его жена Хуана творит чудо молитвы, и лицо у нее застывшее, мускулы напряжены — она готова взять удачу силой, вырвать ее из рук у богов, ибо удача нужна ей, чтобы отек на плече у Койотито опал и не распространялся дальше. И так как нужда в удаче была велика и жажда удачи была велика, тоненькая тайная мелодия жемчужины, — Той, что вдруг найдется, — звучала громче в это утро. Она ясно и нежно, целыми фразами, вплеталась в Песнь подводного мира.

Гордость, молодость и сила позволяли Кино без всякого напряжения оставаться под водой больше двух минут, и он работал неспеша, выбирая самые крупные раковины. Потревоженные моллюски лежали с плотно сомкнутыми створками. Чуть правее от Кино громоздились камни, сплошь покрытые жемчужницами, но молодыми, еще негодными. Кино поплыл к камням, и там, под небольшим выступом, он увидел очень большую раковину, которая лежала одна, без своих сородичей. Створки у этой древней жемчужницы были приоткрыты, потому что ее охранял каменный выступ. И между похожими на губы кожными складками что-то блеснуло призрачным блеском — блеснуло и тут же исчезло, потому что створки раковины захлопнулись. Сердце у Кино забилось тугими толчками, и в ушах у него пронзительно запела мелодия Той, что вдруг найдется. Медленным движением он оторвал раковину от ее ложа и крепко прижал к груди. Он высвободил ногу из веревки, опоясывающей камень, и его тело поднялось на поверхность, черные волосы сверкнули на солнце. Он протянул руку через борт и положил раковину на дно лодки.

Хуана откинулась к правому борту, выравнивая лодку, пока он влезал в нее. Глаза у него горели, но, подчиняясь требованиям приличий, он вытянул из воды сначала камень, потом корзинку с раковинами. Хуана почувствовала его волнение и отвела взгляд в сторону. Не годится слишком сильно желать чего-нибудь. Иной раз это гонит удачу прочь. Желай, но не очень настойчиво и будь деликатен по отношению к богу или богам. Хуана перестала дышать. Неспеша Кино открыл свой короткий острый нож. Он в раздумье посмотрел на корзинку. Может быть, лучше вскрыть *ту* раковину последней? Он вынул из корзинки маленькую жемчужницу, перерезал ей замыкательный мускул, ощупал пальцем складки мантии и бросил за борт. И тут он словно впервые увидел большую раковину. Он опустился на корточки, взял ее в руки и осмотрел со всех сторон. Бороздки раковины поблескивали на свету, переходя из черного цвета в коричневый, и на ней сидели только два-три маленьких рачка. Кино не решался открыть ее. То, что он видел, могло быть просто отсветом, случайно приставшим перламутровым осколком, а то и чистой игрой воображения. В этом Заливе с его неверным светом иллюзий больше, чем реальностей.

Но взгляд Хуаны не отрывался от Кино. Хуана не могла больше ждать. Она коснулась ладонью головы Койотито, прикрытой шалью.

— Открой, — чуть слышно проговорила она.

Кино ловким движением всунул нож между створок раковины. Он почувствовал, как напрягся у моллюска мускул. Он повел черенок ножа книзу, действуя им, как рычагом; замыкательный мускул, стягивающий обе створки, лопнул, и верхняя створка отскочила прочь. Похожий

на губы моллюск съежился и тут же обмяк. Кино приподнял кожную складку, и там лежала она — огромная жемчужина, не уступающая в совершенстве самой луне. Она вбирала в себя свет и словно очищала его и отдавала обратно серебристым излучением. Она была большая — с яйцо морской чайки. Она была самая большая в мире.

У Хуаны перехватило дыхание, и она чуть застонала. А в ушах у Кино звенела тайная музыка Той, что вдруг найдется, звенела чистая, прекрасная, теплая и сладостная, сияющая и полная торжества. И в глубине огромной жемчужины проступили его мечты, его сновидения. Он отделил ее от умирающего моллюска и положил на ладонь и покатал на ладони и увидел, что она совершенна по форме. Хуана подвинулась к нему, не сводя глаз с жемчужины, лежавшей в его руке. Это была та самая рука, которую он разбил о калитку в ограде докторского дома, и рассеченная кожа на ее суставах посерела от соленой морской воды.

И Хуана бессознательно потянулась к Койотито, спавшему на отцовском одеяле. Она сняла примочку из водорослей и посмотрела на его плечо. — Кино! — пронзительно крикнула Хуана.

Он отвел глаза от своей жемчужины и увидел, что отек у сына спадает, что его тельце побороло яд. И тогда пальцы Кино сомкнулись над жемчужиной, и он не совладал с собой. Он запрокинул голову и протяжно взвыл. Глаза у него закатились под лоб, из горла вырвался крик, тело повело судорогой.

Люди на других лодках испуганно оглянулись и тут же ударили веслами по воде и наперегонки понеслись к лодке Хуаны и Кино.

III

Каждый город схож с живым организмом. У каждого города есть нервная система, голова, плечи, ноги. Города разнятся один от другого, двух одинаковых не бывает. И эмоциональная жизнь их идет полным ходом. Каким образом вести распространяются по городу — это загадка, разрешить которую нелегко. Вести летят быстрее, чем мальчишки могут сорваться с места и побежать разэванивать их; быстрее, чем женщины могут обменяться ими, переговариваясь через ограду.

Не успели Кино с Хуаной и с другими рыбаками подойти к тростниковым хижинам, как нервы города напряглись и завибрировали, принимая поразительную весть: Кино выловил *Жемчужину — самую большую в мире.* Не успели мальчишки, еле переводя дух, выговорить эти слова, как их матери уже все узнали. Поразительная весть пролетела мимо тростниковых хижин и пенящейся волной обрушилась на город с каменными и кирпичными домами. Она докатилась до священника, гуляющего по своему саду, поселила задумчивость в его очах и напомнила ему, что церковь нуждается в ремонте. Священник прикинул, сколько может стоить такая жемчужина, и стал припоминать, крестил ли он младенца Кино, венчал ли его с женой? Весть пришла к хозяевам магазинов, и они поглядывали на залежавшуюся на полках мужскую одежду.

Весть пришла и к доктору, в то время как на приеме у него сидела женщина, которую мучили не болезни, а старость, хотя ни она сама, ни доктор не хотели признать этого. И когда выяснилось, кто такой Кино, доктор принял вид строгий, но доступный. — Его ребенок мой пациент,— сказал доктор. — Я лечу его от укуса скорпиона. — И он закатил заплывшие жиром глаза и вспомнил Париж. Комната, которую он снимал в Париже, представилась ему роскошной, его скуластая сожительница — прелестной, доброй девушкой, хотя про нее нельзя было сказать ни того, ни другого, ни третьего. Доктор устремил взгляд куда-то в пространство,

мимо своей пожилой пациентки, и увидел себя в парижском ресторане, и гарсон откупоривал ему бутылку вина.

Раньше всех весть дошла до нищих на церковной паперти, и, услышав ее, нищие удовлетворенно захихикали, ибо они знали, что нет даятеля более щедрого, чем бедняк, которому привалило нежданное счастье.

Кино выловил Жемчужину — самую большую в мире. В городе по маленьким конторам сидели люди, скупавшие жемчуг у рыбаков. Скупщики сидели каждый в своей конторе и ждали, когда им принесут жемчужины, и лишь только продавцы появлялись, они начинали тараторить, торговаться, кричать и грозить, и это продолжалось до тех пор, пока цена не падала до такого уровня, ниже которого рыбак уже не мог пойти. Но и для низкой цены был свой предел, и преступать его скупщики не смели, ибо бывали случаи, что, отчаявшись, рыбак уходил и жертвовал свои жемчужины церкви. А когда сделка совершалась, скупщики оставались в конторе одни и пальцы их нервно поигрывали жемчужинами, и они жалели, что эти драгоценности принадлежат не им. Ибо на самом-то деле скупщиков было немного — скупщик был только один, и он, этот один человек, рассадил своих агентов по разным конторам, чтобы создать видимость конкуренции. Поразительная весть проникла и в скупочные конторы, и глаза у скупщиков сузились, в кончиках пальцев появился легкий зуд, и каждый из них подумал, что не вечно же будет жить их хозяин, придется кому-нибудь со временем занять его место. И каждый из них представил себе, как при наличии некоторого капитала он начнет свое собственное дело.

Многие вдруг воспылали интересом к Кино — им заинтересовались люди, занимающиеся торговлей, и люди, чающие подачек и одолжений. Кино выловил Жемчужину — самую большую в мире. Сущность жемчужины смешалась с людской сущностью, и эта смесь выделила странный мутный осадок. От каждого человека вдруг потянулись какие-то нити к жемчужине Кино, и жемчужина Кино проникла в чужие сны, желания, вожделения, расчеты, планы, замыслы, мечты о будущем, нужды, страсти, и лишь один человек стоял на пути к их утолению, и этот человек был Кино, и, как ни странно, все вдруг почувствовали в нем врага. Поразительная весть подняла со дна города нечто бесконечно злое и темное; темная муть была как скорпион или как чувство голода, когда голодного дразнит запах пищи, или как чувство одиночества у влюбленного, когда его любовь безответна. Ядоносные железы города начали выделять яд, и город вспухал и тяжело отдувался под его напором.

Но Кино и Хуана ничего этого не знали. Им, таким счастливым и взволнованным, казалось, что все радуются их радостью. Хуан Томáс и Аполония радовались, а ведь они оба тоже были частью того мира. Вечером, когда солнце спряталось за горами Полуострова и опустилось в открытое море, Кино присел на корточки у себя в хижине рядом с Хуаной. И в тростниковую хижину набились соседи. Кино держал в руке свою огромную жемчужину, и она лежала, теплая и живая, у него на ладони. И мелодия жемчужины сливалась с Песнью семьи, и обе они звучали еще сладостнее от этого. Соседи разглядывали жемчужину, лежавшую на ладони у Кино, и дивились — бывают же такие счастливцы на свете!

И Хуан Томас, который сидел на корточках по правую руку от Кино, ибо он приходился ему братом, сказал: — Ты богач! Что же ты теперь будешь делать?

Кино ушел взглядом в свою жемчужину, а Хуана опустила ресницы и прикрыла лицо шалью, чтобы никто не заметил, как она волнуется.

И в мерцающей жемчужине проступило все то, о чем Кино мечтал раньше и от чего отказался, ибо все это было неосуществимо. Он увидел в жемчужине, как Хуана с Койотито на руках и сам он, Кино, стоят, преклонив колена, у высокого алтаря и священник венчает их, потому что теперь они смогут заплатить ему. Он тихо проговорил: — Мы обвенчаемся... в церкви.

Он увидел в жемчужине, как они будут одеты: на Хуане — шаль, совсем новая, так что складки у нее еще коробятся, и новая юбка, и Кино приметил, что из-под длинной юбки Хуаны выглядывают туфли. Все видно в тепло мерцающей жемчужине! Сам он в новом белом костюме, и шляпа у него новая — не соломенная, а тонкого черного войлока, и ноги тоже обуты — и на нем не сандалии, а башмаки со шнуровкой. Но Койотито — вот кто красавец! Койотито в синем матросском костюмчике из американского магазина и на голове у него маленькая капитанская каскетка — Кино запомнилась такая, когда к ним в город зашел пароход с туристами. Кино разглядел все это в излучающей свет жемчужине, и он сказал: — Мы купим новую одежду.

И мелодия жемчужины трубным гласом запела у него в ушах.

А потом на ее нежно-серой поверхности проступили и другие вещи, которые Кино так хотелось иметь: гарпун взамен того, что он упустил в море год назад, — новый железный гарпун с кольцом на древке, и... его мыслям не легко было совершить такой скачок — и карабин! А что же? Ведь он теперь богатый! И Кино увидел Кино в жемчужине — Кино, который держал в руках винчестер. Мечты, безудержные мечты! Но как приятно так помечтать! Его губы нерешительно выговорили это слово:

— Карабин, — сказал он. — Может быть, я куплю карабин.

И карабин опрокинул все барьеры. Казалось бы, это немыслимо, но стоило ему подумать о покупке карабина, как горизонт распахнулся перед ним, и он устремился дальше. Ибо сказано, что человек никогда не удовлетворяется достигнутым: дайте ему желаемое, и он попросит чего-нибудь еще. Да! Сказано — в умаление человеку, тогда как это один из самых его замечательных талантов, это талант, который возносит человека над животными, довольствующимися тем, что у них есть.

Соседи, толпившиеся в хижине, молча закивали в ответ на эти безудержные мечты. Но сзади кто-то прошептал: — Карабин. Он купит карабин.

Мелодия жемчужины торжествующим звоном стояла в ушах у Кино. Хуана подняла голову и широко открытыми глазами посмотрела на Кино, дивясь его отваге, дивясь силе его мечты. А он, раздвинувший перед собой горизонты, был теперь словно провод под током. В жемчужине ему виделся Койотито, сидевший за маленькой партой, точь в точь такой, какую он увидел однажды, заглянув в открытую дверь школы. Койотито был в курточке, а сверху на курточку был выпущен белый воротничок, повязанный широким шелковым галстуком. Мало того! Койотито писал на большом листе бумаги. Кино свирепо посмотрел на своих соседей. — Мой сын пойдет в школу,— сказал он, и соседи притихли. Хуана громко передохнула. Глаза Хуаны, не отрывавшиеся от лица Кино, заблестели, и потом, словно проверяя, возможно ли такое чудо, она быстро перевела взгляд на Койотито, который лежал у нее на руках.

Лицо у Кино пророчески светилось. — Мой сын будет листать и читать книги, и мой сын научится писать и понимать по-писаному. И мой сын выучит цифры, и тогда мы станем свободными людьми, потому что он будет все знать, а от него и мы все узнаем. — И Кино увидел в жемчужине, как он сам и Хуана сидят на корточках перед маленьким костром в тростниковой хижине, а Койотито читает им по большой книге. — Вот что нам даст эта жемчужина, — сказал Кино.

Он ни разу в жизни не произносил столько слов подряд, и ему стало страшно своей многоречивости. Его пальцы сомкнулись над жемчужиной и погасили ее. Кино стало страшно, как бывает страшно человеку, когда он скажет: — Так будет, — не зная, что его ждет впереди.

И соседи поняли, что у них на глазах свершилось великое чудо. Они поняли, что тот день, когда Кино нашел жемчужину, положит для них начало новому летоисчислению, и что толки об этом дне не затихнут долгие годы. Если все, о чем говорил Кино, исполнится, они станут рассказывать, какой он тогда был, и что он сказал, и как блестели у него глаза, и в конце своего рассказа добавят: — Кино словно преобразился. Великая сила вошла в него, и с этого все и началось. Видите, чем он стал теперь! И все это произошло у меня на глазах.

А если замыслы Кино обратятся прахом, те же самые соседи будут рассказывать так: — С этого все и началось. Безумие охватило его, и он говорил безумные слова. Да хранит нас господь от такой беды. Господь покарал Кино, ибо он взбунтовался против нашей жизни. Видите, что с ним стало! И я сам был при том, как разум покинул его.

Кино взглянул на свою сжатую в кулак руку и увидел запекшуюся кровь и кожу, стянувшуюся на суставах, разбитых о докторскую калитку.

Сумерки сгущались. Хуана перехватила шаль пониже, пристроила туда ребенка, так чтобы он лежал у ее бедра, подошла к ямке для костра и откопала уголек в золе и стала раздувать его, подкладывая сверху сломанные сухие ветки. Отсветы огненных язычков заплясали по лицам соседей. Соседи знали, что давно пора обедать, но им не хотелось уходить отсюда.

Стало совсем темно, и отблески костра дотянулись до тростниковых стен, когда у входа в хижину возник шепот, и слова, сказанные там, шепотом же передавались из уст в уста. — Отец идет... идет священник. — Мужчины обнажили головы и попятились от двери, а женщины прикрыли шалями лица и опустили глаза. Кино и его брат Хуан Томас встали. В хижину вошел священник — седой, стареющий человек со старчески дряблым лицом и по-молодому острым взглядом. Детьми называл он этих людей и как с детьми и обращался с ними.

— Кино, — мягко начал он, — ты получил имя в честь великого мужа — великого отца церкви. — Это прозвучало, как благословение. — Твой покровитель покорил пустыню и смягчил сердца твоих соплеменников. Известно ли тебе это? Так написано в книгах.

Кино быстро взглянул на головку Койотито, прижавшуюся к бедру Хуаны. Настанет день, подумал он, когда этот мальчик будет знать, что написано в книгах и чего там нет. Мелодия жемчужины умолкла, а вместо нее Кино услышал ту, другую — утреннюю. Медленной, тонкой струйкой зазвенел напев зла, вражеский напев, но он был еще слабый, еще отдаленный. И Кино оглядел своих соседей, стараясь угадать, с кем из них проникла сюда эта песнь.

Священник заговорил снова: — Мне сказали, что ты нашел сокровище — огромную жемчужину.

Кино разжал руку и протянул ее на свет, и священник чуть слышно ахнул, пораженный величиной и прелестью жемчужины. И он сказал: — Я надеюсь, сын мой, что ты не забудешь возблагодарить того, кто даровал тебе такое счастье, и испросишь его водительства на будущее.

Кино молча кивнул, и вместо него тихо ответила Хуана: — Мы не забудем, отец. И теперь мы обвенчаемся. Так сказал Кино. — Она обвела соседей взглядом, ища подтверждения своим словам, и они торжественно склонили головы.

Священник сказал: — Приятно знать, что ваши первые мысли —

мысли благочестивые. Да хранит вас господь, дети мои. — Он повернулся и неспеша пошел к выходу, и люди расступились перед ним.

Но пальцы Кино снова сомкнулись вокруг жемчужины, и он подозрительно посмотрел по сторонам, потому что недобрая песнь снова зазвучала у него в ушах, зазвучала пронзительно, приглушая мелодию жемчужины.

Соседи один за другим разошлись по своим хижинам, и Хуана присела у костра и поставила на маленький огонь глиняный горшок с фасолью. Кино подошел к двери и выглянул наружу. Как и всегда, до него донесся запах дыма от костров, и он увидел затуманенные звезды и, почувствовав вечернюю сырость, прикрыл ноздри краем одеяла. Тощая собака опять подбежала к нему и приветственно затрепыхалась всем телом, точно флаг на ветру, но Кино обратил к ней взгляд и не увидел ее. Он прорвался сквозь кольцо горизонта в холодную пустоту. Он чувствовал себя одиноким, беззащитным, и в стрекотанье цикад, в скрипучих голосах древесниц, в кваканье лягушек ему слышался напев врага. Кино чуть вздрогнул и плотнее прикрыл ноздри краем одеяла. Жемчужина была все еще зажата у него в руке, зажата крепко, и он чувствовал ладонью, какая она гладкая и теплая.

За спиной у Кино Хуана пошлепывала руками по лепешкам, прежде чем положить их на глиняный противень. Кино чувствовал позади себя тепло и нежность, и Песнь семьи звучала там, словно мурлыканье котенка. Но теперь, сказав вслух, что его ждет впереди, он тем самым создал свое будущее. Замысел — это реальная вещь, и то, что ты замышляешь, живет в тебе. Замысел, родившийся и уже зримый, становится реальностью в ряду других реальностей. Он существует, его уже нельзя разрушить, но на него легко посягнуть. И будущее Кино стало такой реальностью, и лишь только оно утвердилось, другие силы — разрушительные, потянулись к нему, и Кино знал это и должен был готовиться к тому, чтобы отразить их посягательства. И еще Кино знал, что боги не любят людских замыслов, не любят, когда людям сопутствует успех, разве только если его приведет случай. Он знал, что боги мстят человеку, добившемуся успеха своими собственными силами. И, зная это, Кино страшился своих замыслов, но поскольку они уже существовали, разрушить их он не мог. И чтобы оградить свои замыслы от всяких посягательств, он постепенно заковывал себя в броню — один против всего мира. Его глаза, его разум нащупали опасность задолго до того, как она появилась.

Стоя в дверях, он увидел, что вдоль изгороди идут двое, и один человек несет фонарь, который освещает землю и ноги их обоих. Они свернули к проходу в тростниковой изгороди и подошли к его хижине. И Кино узнал их: один был доктор, а другой — слуга, который открыл ему калитку утром. Рассеченные суставы его правой руки словно обожгло огнем, когда он увидел, кто идет к нему.

Доктор сказал: — Меня не было дома, когда ты приходил утром. Но теперь я освободился и решил сразу же прийти посмотреть твоего ребенка.

Кино стоял на пороге, загораживая плечами вход в хижину, и ненависть бушевала в его глазах — ненависть и страх, ибо вековая покорность глубоко сидела в нем.

— Ребенок почти здоров, — отрывисто проговорил он.

Доктор улыбнулся, но его глаза в отечных мешках не улыбались. Он сказал: — Укусы скорпиона дают иной раз неожиданные последствия, друг мой. Как будто наступает явное улучшение, и вдруг, когда никто этого не ждет... — Доктор надул губы и сделал ими «пуфф!», показывая, как скоро может наступить конец. И он переложил свою черную сумку с инструментами из правой руки в левую, так чтобы на нее упал

свет фонаря, ибо ему было хорошо известно, что народ Кино любит всякие инструменты и верит в их могущество. — Иной раз, — ровным голосом продолжал доктор, — иной раз у больного вдруг начинает сохнуть нога, или он слепнет, или становится горбуном. О! Мне ли не знать, что такое скорпион, друг мой, и я умею лечить от его укусов.

Кино почувствовал, как его ненависть и ярость испаряются, и на их место приходит страх. Он ничего не понимает в болезнях, а доктор, может быть, действительно, умеет лечить. Рисковать нельзя — нельзя отгораживаться от доктора своим явным невежеством. Доктор, может быть, все понимает. Кино загнан в ловушку, всегда расставленную перед людьми его народа, и он не вырвется из нее до тех пор, пока не будет знать наверное, что написано в книгах и чего там нет. Да! Рисковать нельзя — нельзя подвергать опасности ни жизнь, ни прямую спинку Койотито. Кино отступил в сторону и пропустил доктора и его слугу в тростниковую хижину.

Хуана поднялась от огня и попятилась в угол и прикрыла ребенку лицо кистями шали. А когда доктор подошел к ней и протянул руку, она судорожно прижала Койотито к груди и метнула взгляд на Кино и увидела, как блики огня перебегают по его лицу.

Кино молча кивнул ей, и только тогда она позволила доктору взять ребенка.

— Посвети мне, — сказал доктор, и лишь только слуга поднял фонарь, доктор внимательно оглядел ранку на плече у Койотито. Он задумался на минуту, а потом завернул ребенку верхнее веко и посмотрел глазное яблоко. Он покачал головой, не отпуская сучившего ножками Койотито.

— Так я и думал, — сказал доктор. — Яд проник глубоко и скоро сделает свое дело. Поди сюда, посмотри. — Он снова завернул ребенку верхнее веко. — Видишь — посинело. — И Кино с ужасом убедился, что и вправду глазное яблоко у Койотито голубоватое. А кто знает, может быть, оно у него всегда такое? Но ловушка была поставлена. Кино не посмел рисковать.

Отечные глаза доктора подернулись слезой. — Я дам ему лекарство, может быть, оно поборет яд, — сказал он, передавая ребенка отцу.

И доктор вынул из своей сумки маленький пузырек с белым порошком и желатиновую капсюлю. Он всыпал порошок в капсюлю, закрыл ее, вложил в другую — побольше и закрыл и эту. Дальнейшее было сделано ловко, умело. Доктор взял ребенка у Кино и, ухватив его двумя пальцами за нижнюю губу, открыл ему рот. Толстые пальцы доктора сунули капсюлю на самый корень языка, так чтобы ребенок не мог выплюнуть её, а потом доктор поднял с пола маленький кувшин и дал Койотито глотнуть пульки — и все. Доктор снова посмотрел ему глазное яблоко, поджал губы и будто задумался.

Но вот он отдал ребенка Хуане и повернулся к Кино. — Действие яда должно сказаться в течение часа. Если лекарство подействует, ребенок выживет. Через час я приду. Может быть, я поспел вовремя и спасу его. — Он глубоко вздохнул и вышел из хижины, и слуга с фонарем последовал за ним.

Хуана держала ребенка у себя под шалью и смотрела на него, сама не своя от волнения и страха. Кино подошел к ней, откинул край шали и тоже посмотрел на Койотито. Он поднял руку, чтобы оттянуть ему веко, и только тогда увидел, что жемчужина все еще зажата у него в руке. Он подошел к ящику у стены и вынул оттуда небольшую тряпицу. Он завернул в нее жемчужину, вырыл пальцами ямку в дальнем углу хижины, положил туда этот крошечный сверток, забросал его землей и разравнял место, так чтобы ничего не было заметно. Потом вернулся

к костру, около которого, не сводя глаз с лица Койотито, сидела Хуана.

Придя домой, доктор опустился в кресло и посмотрел на часы. Слуги подали ему легкий ужин — шоколад с песочным печеньем и фрукты, и доктор сидел, недовольно глядя на все это.

В соседских хижинах впервые обсуждалось то, чему было суждено долгие годы служить темой всех бесед, всех толков и пересудов. Соседи показывали друг другу, какая огромная эта жемчужина, соединяя кончики большого и указательного пальцев, и легкими ласкающими движениями рук старались передать, до чего же она прекрасна. С этого дня соседи будут пристально следить за Кино и Хуаной, следить, не вскружило ли им голову богатство — ведь богатство кружит голову всем. Соседи знали, почему доктор пришел к Койотито. Доктор был плохой актер, и все догадывались о цели его прихода.

А в Заливе маленькие рыбешки, сбившиеся плотным косяком, сверкали чешуей в воде, спасаясь от косяка крупных рыб, которые гонялись за ними, чтобы сожрать их. И людям, сидевшим по тростниковым хижинам, было слышно, как идет эта бойня, как мелочь со свистом рассекает волну, а хищники, стремительно вырываясь на поверхность, шлепают по воде плавниками и хвостом. Испарения поднимались над Заливом и солеными капельками оседали на кустах, кактусах и низкорослых деревьях. И мыши шныряли по земле, а маленькие ночные ястребки бесшумно охотились на них.

Костлявый черный щенок с золотисто-огненными пятнышками над глазами подошел к дверям хижины Кино и заглянул туда. Он чуть не отвихлял себе зад, когда Кино скользнул по нему взглядом, и сразу затих, лишь только Кино отвел от него глаза. Щенок не вошел в хижину, а, сидя у порога, с безумным интересом следил за тем, как Кино ел фасоль из маленького глиняного горшочка, как он вытер его дочиста лепешкой, съел и лепешку и запил все это пулькой.

Поужинав, Кино стал свертывать папиросу, как вдруг Хуана резко вскрикнула: — Кино! — Он взглянул на Хуану, встал и быстро подошел к ней, потому что в глазах у Хуаны был ужас. Он нагнулся и ничего не разглядел в полумраке. Он подкинул ногой веток в ямку, чтобы костер разгорелся ярче, и тогда огонь осветил головку Койотито. Лицо у ребенка было все красное, горло судорожно подергивалось, в уголках рта проступила густая слюна. У Койотито начинались желудочные спазмы, и ему было совсем плохо.

Кино стал на колени рядом с женой.— Значит, доктор говорил правду,— сказал он — сказал и самому себе и жене, потому что мысли у него были все еще злые, недоверчивые, и он все еще не забыл про белый порошок. Покачиваясь взад и вперед, Хуана жалобно затянула Песнь семьи, словно ею можно было отогнать беду, а ребенка тошнило и он корчился у нее на руках. Кино был весь во власти своих сомнений, и напев зла гудел у него в ушах, почти заглушая песенку Хуаны.

Доктор выпил чашку шоколада, подобрал со скатерти крошки песочного печенья и отправил их в рот. Потом он вытер пальцы салфеткой, посмотрел на часы, поднялся и взял свою сумку.

Весть о том, что ребенку стало хуже, быстро облетела тростниковые хижины, потому что после голода болезнь — самый страшный враг бедняков. И кое-кто из соседей тихо говорил:

— Вот видите! По пятам за удачей идут ее пагубные друзья.

И они вставали, покачивая головой, и шли к хижине Кино. Прикрывая краем одеяла ноздри от сырости, соседи со всех сторон спешили в темноте к хижине Кино, и скоро там опять стало тесно. Люди стояли и смотрели на Койотито и время от времени коротко переговаривались

между собой о том, как это грустно, что такая беда случилась в день радости, и добавляли:— Все в руках божиих.

Старухи присели на корточки рядом с Хуаной и пытались помочь ей, а если не помочь, так хоть утешить.

И вдруг доктор быстро вошел в хижину в сопровождении своего слуги. Он разогнал старух, точно это были куры. Он взял ребенка и осмотрел его и пощупал ему лоб.— Яд оказывает свое действие,— сказал доктор.— Но я буду бороться с ним. Сделаю все, что могу.— Он попросил воды и капнул в кружку три капли нашатырного спирта, потом разжал Койотито зубы и влил раствор ему в рот. Койотито пронзительно закричал, давясь и выплевывая лекарство, а Хуана, как обезумевшая, смотрела на него. Возясь с ребенком, доктор приговаривал: — Счастье, что я умею лечить от укусов скорпиона, не то... — и доктор пожал плечами, давая этим понять, что было бы, если бы не его уменье.

Но Кино, еще не расставшийся со своими подозрениями, все смотрел и смотрел на раскрытую докторскую сумку и видневшийся в ней пузырек с белым порошком. Мало-помалу судороги прекратились, и Койотито затих на руках доктора. А потом он глубоко вздохнул и задремал, измученный приступами рвоты.

Доктор передал Койотито с рук на руки Хуане.— Теперь дело пойдет на поправку,— сказал он.— Я выиграл бой.— И Хуана обожающими глазами посмотрела на него.

Доктор уже закрывал свою сумку. Он спросил: — Когда же ты думаешь расплатиться со мной? — Он проговорил это даже ласково.

— Я расплачусь, как только продам жемчужину,— ответил Кино.

— У тебя есть жемчужина? И хорошая жемчужина? — заинтересовался доктор.

И тут хором вступили соседи.— Он выловил самую большую в мире! — наперебой кричали они и, сомкнув кончики большого и указательного пальцев, показывали, какая она огромная, эта жемчужина.

— Кино разбогатеет,— перебивая один другого, говорили соседи.— Такой жемчужины еще никто не видел.

Доктор сделал удивленное лицо.— Первый раз слышу. А где ты держишь свою жемчужину? В надежном месте? Может быть, ты хочешь, чтобы я спрятал ее у себя в сейфе?

Кино прикрыл глаза веками, и на скулах у него проступили желваки.— Место надежное,— сказал он.— Завтра я продам ее и заплачу вам.

Доктор пожал плечами, но его слезящиеся глаза, не отрываясь, смотрели в глаза Кино. Он был уверен, что жемчужина спрятана в хижине, и следил, не взглянет ли Кино на то место, где она зарыта.— Будет очень жаль, если жемчужину украдут у тебя до того, как ты ее продашь,— сказал доктор и заметил, что Кино невольно метнул взгляд на пол, к угловой стойке хижины.

Когда доктор ушел и соседи нехотя разбрелись по домам, Кино присел на корточки у тлеющих в ямке углей и стал прислушиваться к ночным звукам — к шороху легкой прибрежной волны и лаю собак где-то вдалеке, к шелесту ветерка на крыше тростниковой хижины и к приглушенным голосам соседей, доносившимся из других хижин поселка. А голоса не умолкали, потому что сон у этих людей прерывистый: они проснутся среди ночи, поговорят и опять засыпают. И, посидев у тлеющего костра еще несколько минут, Кино встал и подошел к двери.

Он втянул ноздрями воздух и прислушался, не подползает ли, не крадется ли кто, и его глаза впивались в ночную темноту, ибо Песнь зла не стихала, а вместе с ней не стихал и гнев и страх в сердце Кино. Приглядевшись, прислушавшись к ночи, он вернулся в хижину, подошел

к угловой стойке, откопал жемчужину и, вырыв под циновкой другую ямку, положил ее туда и прикрыл сверху землей.

А Хуана, сидевшая у костра, следила за ним недоумевающим взглядом, и когда он спрятал жемчужину, она спросила: — Кого ты боишься?

Кино искал слово, нужное для ответа, и найдя его, наконец, сказал: — Всех.— И почувствовал, как твердая броня одевает ему сердце.

Они легли на циновку, и в эту ночь Хуана не стала класть ребенка в ящик, подвешенный к потолку, а взяла его к себе и прикрыла ему лицо своей шалью. И вскоре в ямке для костра один за другим погасли все угольки.

Голова у Кино горела даже во сне, и ему снилось, что Койотито научился читать и что теперь он, его сын, и сын его народа, расскажет своему отцу всю правду. Койотито читал книгу — огромную, величиной с дом, буквы в ней были большие, каждая величиной с собаку, и слова скакали и резвились по ее страницам. А потом на книгу упала густая тень, и сейчас же вслед за этим снова зазвучал злой напев, и Кино беспокойно заворочался во сне, и при первом же его движении глаза у Хуаны открылись. Кино проснулся, но злой напев все еще пульсировал у него в ушах, и он лежал в темноте, насторожившись всем своим существом.

И вдруг из дальнего угла хижины до него донесся звук, такой слабый, что, может статься, это только почудилось ему, затаенный шорох, бесшумная поступь, почти невнятное «х-х» сдерживаемого дыхания. Кино сам перестал дышать, прислушиваясь, и он знал: то темное, что таится в его доме, тоже не дышит и тоже прислушивается. Минуту-две в дальнем углу хижины все было тихо. Кино мог бы подумать, что он ошибся. Но рука Хуаны предостерегающе подкралась к его руке, и тут звук послышался снова: шорох шагов по утоптанному полу и царапанье пальцами по земле.

К сердцу Кино волной подступил смертельный страх, а вслед за страхом, как всегда,— гнев. Рука его метнулась к груди, туда, где висел на шнурке нож, и он вскочил с циновки, и, хрипя, фыркая, как разъяренная кошка, бросился на то темное, что таилось в углу его дома. Он нащупал рукой мягкость ткани, ударил ножом, промахнулся, снова ударил, почувствовал, как нож распорол ткань, и тут мозг ему пронзило молнией, и его обожгло взрывом боли. Шорох у порога, быстро удаляющийся топот ног — и все стихло.

Кино почувствовал, что со лба у него течет теплая кровь, услышал зов Хуаны: — Кино! Кино! — И в голосе ее был ужас. Тогда холодное спокойствие пришло к нему, так же стремительно, как минуту назад гнев, и он сказал: — Я жив. Здесь больше никого нет.

Он ощупью пробрался к циновке. А Хуана уже была у костра. Она раскопала в золе уголек, бросила на него разорванных кукурузных листьев, подула на них, и по хижине заплясали маленькие отсветы огня. А потом Хуана достала из потайного места огарок освященной свечки, зажгла его и поставила на камень у костра. Хуана двигалась быстро и тихо напевала все время. Она намочила край своей шали в воде и вытерла Кино кровь со лба.— Ничего, — сказал Кино, но голос и глаза были у него угрюмые, холодные, и ненависть росла в нем.

И тогда напряжение, кипевшее в Хуане, прорвалось наружу, губы у нее сжались тонкой полоской.— Эта жемчужина недобрая! — крикнула Хуана. —В ней грех! Она погубит нас! —В голосе Хуаны зазвучали пронзительные нотки.— Выбрось ее, Кино. Давай раздавим ее жерновом. Давай закопаем ее и забудем то место. Давай бросим ее назад в море. Она несет с собой беду. Кино, муж мой! Она погубит нас! — И в отблесках огня, плясавшего по хижине, губы и ресницы Хуаны дрожали от страха.

Но во взгляде Кино была непоколебимость, и волю его тоже ничто не могло поколебать.— Когда мы еще дождемся такого? — сказал он.— Наш сын должен учиться в школе. Он должен разорвать путы, которые держат нас.

— Она принесет нам гибель! — крикнула Хуана.— Всем нам, даже нашему сыну.

— Молчи,— сказал Кино.— Довольно говорить. Утром мы продадим жемчужину, и все, что в ней есть недоброго, уйдет, останется только хорошее. Молчи, жена.— Его темные глаза хмуро уставились на огонь, и тут он впервые почувствовал, что все еще держит нож в руке, и, взглянув на стальное лезвие, увидел на нем маленькую полоску крови. Секунду он колебался, а потом вместо того, чтобы вытереть нож о брюки, счистил с него кровь, ударив им в землю.

Вдали уже начали перекликаться петухи, и в воздухе потеплело — рассвет был близок. Утренний ветер покрывал рябью гладь речного устья, шелестел листвой мангровых деревьев, и маленькие волны все чаще и чаще набегали на мелкую ракушку прибрежной кромки. Кино приподнял циновку, откопал свою жемчужину и положил ее перед собой.

И красота жемчужины, зыбко мерцающей серебром при свете огарка, обманула его своей прелестью. Она была такая красивая, такая нежная, и у нее была своя песнь — песнь, полная обещаний, сулящая радость, надежное будущее, покой. Ее теплое свечение было как целебное снадобье на саднящую рану, как стена, ограждающая от обид. Она навсегда захлопывала дверь перед голодом. И по мере того, как Кино смотрел на нее, взгляд у него становился все мягче и напряженность сходила с лица. Он видел маленькое изображение огарка в серебристой поверхности жемчужины, он слышал чудесную песнь подводного царства, музыку рассеянного зеленого света на морском дне. Взглянув на него украдкой, Хуана увидела, что он улыбается. И так как они были все же одним существом, одной волей, она улыбнулась вместе с ним.

И в утро этого дня их приласкала надежда.

IV

Не достойна ли удивления зоркость, с какой маленький городок следит и за самим собой и за отдельными единицами, составляющими его целое. Если мужчина, женщина, ребенок живет, придерживаясь раз и навсегда установленных правил и не нарушает обычаев, не отличается от других мужчин, женщин и детей, не идет на риск новизны, не страждет каким-нибудь недугом и не грозит ни душевному покою, ни размеренному течению жизни города, тогда эта единица пребывает в неизвестности и ничем не дает знать о себе. Но пусть только кто-нибудь один сделает шаг в сторону от рутины мысли или от раз заведенного, надежного порядка вещей, и нервы горожан сейчас же отзовутся на это, нервная система города сейчас же придет в действие. И тогда каждая отдельная единица сообщается с другими такими же единицами.

И вот ранним утром по всему городу Ла-Пас разнеслась весть, что днем Кино пойдет продавать свою жемчужину. Это стало известно соседям в тростниковых хижинах и ловцам жемчуга; это стало известно в китайских бакалейных лавках; это стало известно в церкви, потому что служки перешептывались между собой, делясь последней новостью о жемчужине. Слух об этом дошел и до монахов; нищие на церковной паперти обсуждали его, ибо им-то наверняка предстояло вкусить от первых плодов удачи, выпавшей на долю Кино. Мальчишки встретили эту новость восторженными криками, но больше всех она взволновала скупщиков жемчуга, и когда день наступил, каждый скупщик уже сидел у себя

в конторе наедине со своим черным бархатным лотком и кончиками пальцев катал по нему жемчужины и заранее репетировал свою роль в предстоящем событии.

Издавна принято было считать, что скупщики жемчуга ведут свои дела каждый сам по себе и перехватывают друг у друга жемчужины, которые приносят им на продажу рыбаки. И когда-то, действительно, так и было. Но этот метод не оправдывал себя, ибо, горячась, скупщики частенько переплачивали рыбакам и мириться с таким расточительством в конце концов не пожелали. В дальнейшем остался только один скупщик жемчуга — многорукий скупщик, и люди, которые сидели по своим конторам в ожидании Кино, знали заранее, сколько они предложат за его жемчужину, сколько надбавят и на какие пойдут ухищрения, чтобы сбить цену. И хотя эти скупщики работали не на процентах, а получали только свое жалованье, их трепала лихорадка, ими владел охотничий азарт, потому что человек, которому по роду его занятий надлежит сбивать цену, торгуется с радостью, с восторгом и сбивает ее настолько, насколько это удается ему. И так всякий из нас на любом жизненном поприще действует в полную меру своих способностей и выполняет все от него зависящее, что бы мы там ни думали сами о себе. Скупщик жемчуга остается скупщиком жемчуга независимо от того, получит ли он награду за свои труды, повысят ли его в должности, удостоят ли похвалы, и самый лучший, самый удачливый среди них тот, кто покупает жемчуг по самой низкой цене.

Солнце, желтое и знойное в то утро, поднимало испарения с речного устья и с Залива и серебристо-дымчатыми шарфами развешивало их в воздухе, а воздух дрожал, и даль расплывалась в нем. К северу от города над Заливом стоял мираж — отображение горы, которая находилась больше чем в двухстах милях отсюда, и отвесные склоны этой горы были укутаны сосновыми лесами, а над линией лесов она вздымалась в небо голой скалистой вершиной.

В утро этого дня рыбацкие лодки лежали на берегу, рыбаки не вышли на ловлю жемчуга, ибо в городе ожидались важные события, надо было присутствовать при них и видеть собственными глазами, как Кино пойдет продавать свою огромную жемчужину.

В утро этого дня обитатели тростниковых хижин засиделись за завтраком, и каждый из них говорил о том, что бы он сделал, если бы жемчужина досталась ему. И один человек сказал, что он принес бы ее в дар святому отцу в Риме. Другой — что он уплатил бы за помин души всех своих родственников на тысячу лет вперед. Третий предпочитал, выручив деньги за жемчужину, раздать их беднякам Ла-Паса, а четвертый прикидывал, сколько можно сделать добра на такую большую сумму, скольких можно осчастливить, выручить, спасти. Соседи надеялись, что свалившееся на Кино богатство не вскружит ему голову, не превратит его в черствого богача, не привьет ему дурных черенков от дичка скупости, злобы и бессердечия. Ибо Кино любили в поселке, и было бы жаль, если бы жемчужина принесла ему гибель.— У него такая хорошая жена, Хуана, — говорили соседи, — и такой славный мальчик, Койотито, и ведь Койотито — не последний, будут и другие дети. Неужели огромная жемчужина погубит их всех?

Для Кино и Хуаны утро этого дня было лучшим за всю их жизнь, и они могли сравнить его только с тем днем, когда родился Койотито. Этот день положит начало всем последующим. И они будут говорить: — Это было за два года до того, как мы продали жемчужину. — Или: — Это было через полтора месяца после того, как мы продали жемчужину.— Хуана решила, что в такой день можно на все махнуть рукой, и она одела Койотито в платьице, которое береглось к его крещению,

когда будет чем заплатить за крещение. И Хуана расчесала волосы, вплела в косы красные ленточки, завязала концы бантиками и нарядилась в свою свадебную юбку и кофточку. Когда все приготовления подошли к концу, солнце уже высоко поднялось над горизонтом. Рубашка и брюки у Кино были хоть и рваные, но чистые, и в этот день он последний раз надевал на себя лохмотья. Ибо завтра, а может статься даже сегодня, у него будет все новое.

Соседи, посматривавшие сквозь щели в стенах на дверь хижины Кино, тоже были одеты и готовы к выходу. Собираясь идти продавать жемчужину вместе с Кино и Хуаной, никто из них не испытывал ни малейшего чувства неловкости. Так и следовало поступить в этот знаменательный день, надо быть сумасшедшим, чтобы не пойти вместе с Кино и Хуаной. Останься они дома, это можно было бы счесть чуть ли не знаком недружелюбия с их стороны.

Хуана бережно надела шаль на голову, и один ее конец спустила по правому боку и перекинула через правую руку, так что получилось нечто вроде маленькой люльки, и в эту люльку она посадила Койотито — пусть все увидит, и не только увидит, а может быть, и запомнит. Кино надел широкополую соломенную шляпу и потрогал тулью рукой — все ли в порядке, ибо надевать ее следовало не на затылок и не набекрень, как любит носить шляпы бесшабашная, неженатая молодежь, и не прямо, как носят люди пожилые, а чуть на нос, что должно было подчеркивать напористость, деловитость и силу воли ее обладателя. О многом можно судить по тому, как сидит у человека шляпа на голове! Кино сунул ноги в сандалии и завязал ремешки. Огромная жемчужина была завернута в кусок мягкой замши и положена в кожаный мешочек, а кожаный мешочек — в нагрудный карман. Кино аккуратно скатал одеяло в длину, перебросил его через левое плечо, и теперь они были готовы — все трое.

Полный достоинства, Кино вышел из своей хижины, а следом за ним Хуана с Койотито на руках. И на промытой отливом дороге к ним один за другим присоединялись соседи. Хижины извергали на улицу взрослых, выплескивали детей. Но цель этого шествия была такая серьезная, что только один человек шагал рядом с Кино, и это был его брат Хуан Томас.

Хуан Томас наставлял младшего брата.— Смотри, как бы тебя не обманули. Надо действовать осмотрительно,— говорил он.

— Очень осмотрительно,— согласился с ним Кино.

— Мы не знаем, сколько платят за жемчуг в других городах,— говорил Хуан Томас. — Как угадать настоящую цену, если нам неизвестно, сколько скупщик получит за твою жемчужину в другом городе.

— Ты прав,— сказал Кино.— Но откуда нам это знать? Мы живем здесь, мы не знаем, что делается в других местах.

Чем ближе они подходили к городу, тем все больше и больше росла за ними толпа, но Хуан Томас продолжал говорить, потому что его мучило беспокойство.

— Когда тебя еще не было на свете, Кино,— говорил он,— старики все думали, как сделать, чтобы получать больше денег за жемчуг. И они решили найти человека, который возил бы жемчуг в столицу и продавал бы его там и получал бы плату за свои труды.

Кино склонил голову.— Знаю,— сказал он.— Это было мудрое решение.

— И такого человека нашли,— продолжал Хуан Томас.— Все отдали ему свои жемчужины и отправили его в путь. И с тех пор он будто канул в воду, а вместе с ним и жемчуг. Тогда нашли другого человека, и его тоже отправили в большой город, и он тоже исчез. После этого старики отказались от своей затеи и все пошло по-прежнему.

— Знаю,— сказал Кино.— Я помню, как наш отец рассказывал об

этом. Старики решили мудро, но религия не позволяет так делать. Об этом нам говорил священник. Пропажа всех жемчужин была возмездием для тех, кто захотел сменить свое место в жизни на лучшее. Священник объяснил нам, что каждый мужчина и каждая женщина — это воин, посланный господом богом охранять чертог Вселенной. Кому положено нести стражу на крепостном валу, кому — во тьме подземелья. Оставлять свой пост не дозволено и бегать с места на место тоже не дозволено, ибо тогда силы ада восстанут и чертог будет разрушен.

— Я слышал эту проповедь,— сказал Хуан Томас.— Он читает ее каждый год.

Братья чуть прищурились, так, как щурился весь их народ — и сами они, и прадеды, и прапрадеды их — вот уже четыреста лет, с того самого дня, когда эту страну заполонили чужеземцы, всезнающие, всевластные и готовые в любую минуту подкрепить порохом свои знания и власть. И за четыреста лет народ Кино научился отгораживаться от них только чуть заметным прищуром глаз, чуть заметными складками у рта и отчужденностью. Ничто не могло разрушить эту ограду, ничто не могло помешать им оставаться самими собой под ее защитой.

Нарастающая толпа двигалась торжественным шагом, чувствуя все значение этого дня, и если кто-нибудь из ребятишек затевал драку, поднимал крик или плач, срывал шляпу с головы у сверстника и взъерошивал ему волосы, взрослые шикали на озорников и смиряли их. Настолько важные события ожидались в этот день, что один дряхлый старец тоже примкнул к процессии, восседая на могучих плечах своего внука. Процессия миновала тростниковые хижины и вступила в город с кирпичными и каменными домами, где улицы были чуть пошире, а вдоль домов шли узкие тротуары. И как накануне, к ней примкнули нищие с церковной паперти; ее провожали глазами лавочники; маленькие таверны опустели, хозяева заперли их и тоже двинулись вместе с толпой. А солнце заливало город зноем, и тень на землю отбрасывали даже мелкие камешки.

Слух о приближении процессии опередил ее, и скупщики жемчуга выпрямились и насторожились, сидя в своих маленьких темных конторах. Они стали перелистывать какие-то бумаги, притворяясь занятыми на случай появления Кино, и убрали свой жемчуг с глаз долой, ибо не годится, чтобы мелкие жемчужины оставались на столе, когда рядом с ними ляжет красавица. Весть о прелести жемчужины, которую несет Кино, уже дошла до них. Конторы скупщиков теснились все на одной узенькой улице, окна у них были снаружи зарешечены, а изнутри закрыты жалюзи, и оттого, что свет проникал внутрь только сквозь щели между деревянными планками, в конторах всегда стояла мягкая полутьма.

В одной из контор сидел грузный, неповоротливый человек. Выражение лица у него было отечески доброе, взгляд ласковый. Такой здоровается приветливо и обязательно за руку, знает множество анекдотов, словом, душа нараспашку. А какая в нем отзывчивость! Посреди шуток, смеха вдруг загрустит, вспомнив вашу покойную тетушку, и смахнет слезу, скорбя о вашей невозвратимой утрате. В то утро он поставил себе на стол вазу, а в нее единственный цветок — алый гибискус, и ваза соседствовала с черным бархатным лотком для жемчуга. Лицо у этого человека было выбрито до синевы, руки были чистые, с отполированными ногтями. Дверь его конторы стояла распахнутой навстречу утру, и он напевал что-то себе под нос, а правой рукой проделывал фокус с монетой. Монета перекатывалась у него по костяшкам пальцев, уходила на ладонь, подскакивала кверху, поблескивая на свету. Она мгновенно исчезала и снова появлялась, а он даже не смотрел на нее. Пальцы работали сами собой, с точностью автомата, а человек напевал что-то себе под нос

и поглядывал на дверь. И вдруг он услышал топот приближающейся толпы, и пальцы его правой руки заработали еще быстрее, и когда Кино появился в дверях, монета сверкнула в последний раз и исчезла.

— Добрый день, друг мой,— сказал грузный человек.— Чем могу служить тебе?

Глаза Кино не сразу привыкли к полумраку маленькой конторы, потому что в них все еще стояло слепящее солнце. А в глазах скупщика стояла жестокость, и они смотрели на Кино по-ястребиному — в упор, не мигая, тогда как губы его приветливо улыбались. И правая рука, спрятанная под столом, по-прежнему играла монетой.

— Я принес жемчужину,— сказал Кино. И Хуан Томас, стоя рядом с ним, чуть слышно хмыкнул, недовольный сдержанностью этого ответа. Соседи смотрели в контору с порога, мальчишки висли на оконной решетке, а двое-трое малышей, опустившись на четвереньки, наблюдали за всем происходящим, выглядывая из-за ног Кино.

— Ты принес одну жемчужину,— сказал скупщик,— а мне приносят их сразу по десять-двенадцать штук. Ну что ж, покажи свою жемчужину. Мы оценим ее и заплатим тебе по справедливости.— И его пальцы лихорадочно завертели монету.

Чутье подсказало Кино, что надо бить на эффект. Это получилось у него как-то само собой. Медленно положил он на стол кожаный мешочек, медленно вынул оттуда грязную замшевую тряпочку, скатил огромную жемчужину на черный бархатный лоток и, мгновенно подняв глаза, посмотрел скупщику в лицо. Ни малейшей перемены не было в этом лице — оно не дрогнуло, ничем не выдало себя, но рука, спрятанная под столом, дала осечку. Монета запнулась о сустав пальца и бесшумно скользнула скупщику на колени. И пальцы, прятавшиеся под столом, сжались в кулак. Когда правая рука вынырнула из своего тайного убежища, указательный палец тронул огромную жемчужину, пустил ее по черному бархату лотка; большой и указательный подняли ее, поднесли к глазам скупщика и подкинули в воздух.

Кино затаил дыхание, и соседи тоже затаили дыхание, и по толпе — от стола к дверям, пронесся шепот: — Он рассматривает ее... Цену еще не сказал... О цене речи пока не было.

Рука скупщика действовала сама по себе. Рука бросила огромную жемчужину обратно на бархатный лоток, указательный палец толкнул, щелкнул ее — он издевался над ней, а на лице скупщика заиграла грустная, презрительная усмешка.

— Ничего не могу поделать, друг мой,— проговорил он и чуть пожал плечами, выражая этим свою полную непричастность к постигшей Кино неудаче.

— Эта жемчужина стоит больших денег,— сказал Кино.

Пальцы скупщика снова щелкнули жемчужину, так что она заметалась по бархатному лотку, мягко отскакивая от его бортов.

— Знаешь, что такое обманка? — спросил скупщик.— Люди ищут золото, а находят обманку. Так и с твоей жемчужиной. Она слишком велика. Разве ее купят? На такие спроса нет. Это всего лишь диковинка. Жаль, но что поделаешь? Ты думал, что твоя жемчужина стоит огромных денег, а ведь это только диковинка, особой ценности она не имеет.

В глазах у Кино была растерянность, тревога. — Она самая большая в мире! — воскликнул он.— Такой жемчужины еще никто не видел!

— Ничего подобного,— сказал скупщик.— Она слишком большая, грубая. Она представляет интерес лишь как редкостный по величине экземпляр. Если ее купят, так разве в какой-нибудь музей для пополнения коллекции морских раковин. Я могу предложить тебе за нее... ну, скажем, тысячу песо.

Лицо у Кино потемнело, глаза смотрели грозно.— Она стоит пятьдесят тысяч,— сказал он.— Вы сами это знаете. Вы хотите обмануть меня.

Ухо скупщика уловило, как по толпе, услышавшей предложенную им цену, прошел невнятный ропот. И скупщик почувствовал легкую дрожь страха.

— Не вини меня,— быстро проговорил он.— Я всего лишь оценщик. Спроси кого-нибудь еще. Сходи к другим скупщикам и покажи им свою жемчужину. А лучше пусть они сами придут сюда и ты убедишься, что мы не в сговоре. Мальчик! — крикнул он и приказал слуге, выглянувшему из-за двери в глубине конторы: — Сбегай к такому-то и такому-то. Попроси их прийти сюда, только не говори зачем. Скажи просто, что я буду рад их видеть.— И правая рука нырнула под стол и вынула еще одну монету из кармана, и монета начала перекатываться взад и вперед по костяшкам пальцев.

Соседи Кино перешептывались между собой. Они так и думали, что добром это не кончится. Слов нет, жемчужина большая, но цвет у нее необычный. Она с самого начала показалась им какой-то странной. И если уж на то пошло, тысяча песо на дороге не валяется. Для человека, у которого ничего нет, это целое состояние. А что если Кино согласиться на такую цену? Ведь только вчера он был бедняком.

Но Кино словно окаменел. Он чувствовал, что судьба его решается, что его кольцом окружает волчья стая, что над ним вьются стервятники. Он чувствовал, как зло подкрадывается к нему, и не знал, где искать защиты. Он слышал вражескую песнь, она стояла у него в ушах. А огромная жемчужина, поблескивая, лежала на черном бархатном лотке, и человек, сидевший за столом, не мог отвести от нее глаз.

Толпа в дверях дрогнула и расступилась, давая дорогу троим скупщикам. Толпа примолкла теперь, боясь упустить хоть слово, боясь прозевать малейшее движение, малейший взгляд. Кино тоже молчал — молчал настороженно. И вдруг он почувствовал, что его потянули сзади за рубашку и, оглянувшись, посмотрел в глаза Хуане, и когда он отвернулся от нее, новые силы прихлынули ему к сердцу.

Скупщики смотрели куда угодно, только не друг на друга и не на жемчужину. Тот, что сидел за столом, сказал: — Я оценил вот эту жемчужину. Ее хозяин не согласен с моей оценкой. Попрошу вас взглянуть на эту... эту вещь и определить ее стоимость. Учти,— обратился он к Кино, — что я не назвал суммы, которую предложил тебе.

Первый скупщик, тощий, жилистый, словно только сейчас увидел жемчужину. Он взял ее, быстро покатал между большим и указательным пальцами и презрительным жестом бросил в лоток.

— Меня можете не принимать в расчет, — сухо проговорил он. — Я ничего не дам. Мне такая не нужна. Это не жемчужина... Это какое-то чудище. — Его тонкие губы сжались еле заметной полоской.

Теперь второй скупщик — маленький, с тихим, робким голосом, взял жемчужину, внимательно осмотрел ее. Он вынул лупу из кармана и посмотрел на жемчужину еще раз. И негромко рассмеялся.

— Искусственные и то бывают лучше,— сказал второй скупщик.— Мне такие попадались. Она мягкая, рыхлая. Через несколько месяцев потускнеет и умрет. Смотри...— Он протянул лупу Кино, показал, как пользоваться ею, и Кино, которому никогда не приходилось разглядывать жемчуг сквозь увеличительное стекло, испугался, увидев, какая странная поверхность у его жемчужины.

Третий скупщик взял ее у Кино.— Один мой клиент интересуется такими вещами,— сказал он.— Даю пятьсот песо, а ему, может быть, продам за шестьсот.

Кино быстро протянул руку и выхватил жемчужину у него из пальцев. Он завернул ее в замшевый лоскут и сунул за пазуху.

Человек, сидевший за столом, сказал: — Я, конечно, набитый дурак, но от своей цены не отступлюсь. Даю по-прежнему тысячу песо. Что это ты? — удивился он, когда Кино спрятал жемчужину.

— Вы меня обманываете!— яростно крикнул Кино.— Я не буду продавать здесь свою жемчужину. Я поеду в другой город, может быть, даже в столицу.

Скупщики быстро переглянулись. Они поняли, что переборщили; они знали, что им влетит за такой промах, и тогда человек, сидевший за столом, быстро проговорил: — Хорошо, даю полторы тысячи.

Кино повернулся и, расталкивая соседей, пошел к двери. Жужжанье голосов доносилось до него смутно, сквозь яростный гул крови в ушах, и, пробившись к выходу, он зашагал прочь от конторы. Хуана рысцой поспевала за ним.

Когда наступил вечер, соседи разошлись по домам, и, ужиная кукурузными лепешками и фасолью, они обсуждали важные события этого дня. Трудно сказать, где правда. Слов нет, жемчужина красивая, но они впервые видят такую, а скупщики разбираются в жемчуге лучше всех. — И вы помните? — говорили они. — Скупщики не советовались друг с другом, и все трое признали, что жемчужина не имеет никакой цены.

— А может, они сговорились заранее?

— Если это так,— значит, нас обманывают всю нашу жизнь.

Может быть, говорили некоторые, может быть, Кино не следовало отказываться от полутора тысяч песо. Это большие деньги, он таких денег и в руках не держал. Может быть, Кино безмозглый дурак. А что, если он и в самом деле поедет в столицу и не найдет там покупателя на свою жемчужину. Такое трудно пережить. Вот теперь, говорили трусливые, теперь, когда Кино пошел наперекор этим скупщикам, они вовсе не захотят иметь с ним дело. Может быть, Кино сам положил голову на плаху, сам погубил себя.

Другие же говорили: — Кино отважный человек, такого человека не запугаешь; он прав. — И эти гордились своим соседом Кино.

А Кино, опустив голову, сидел на циновке у себя в хижине и думал. Жемчужина была зарыта под камнем у костра. Кино, не отрываясь, смотрел на тростниковую циновку, и у него уже начинало рябить в глазах. Он потерял свой мир, а нового не нашел. И Кино было страшно. Еще ни разу в жизни ему не случалось далеко уходить от дома. Чужие люди, чужие места страшили его. Он представлял себе это чудовище, что зовется столицей, чудовище, где все чужое. Оно притаилось за морем, за горами, до него тысячи миль, и каждая чужая, страшная миля внушала Кино ужас. Но он потерял свой старый мир, и теперь ему надо пробираться в новый, ибо его мечта о будущем была реальна, уничтожить ее никто не мог. Он сказал «я пойду», и это «пойду» тоже обрело реальность. Решиться пойти и сказать об этом вслух — все равно, что быть на полпути к цели.

Хуана следила за ним, когда он зарывал жемчужину, она следила за ним, купая и кормя грудью Койотито, а теперь Хуана пекла кукурузные лепешки на ужин.

Хуан Томас вошел к ним в хижину и присел на корточки рядом с Кино, и после долгого молчания Кино сказал: — Что мне было делать? Эти люди обманщики.

Хуан Томас медленно покачал головой. Он был старший, и Кино прибегнул к его мудрости.— Не знаю... не знаю,— ответил он.—Нас обманывают со дня нашего рождения и до самой могилы, когда втридорога просят за гроб. Но мы живем, несмотря ни на что. Ты пошел наперекор не

только скупщикам жемчуга, но наперекор всей нашей жизни, наперекор всему, на чем она держится, и я страшусь за тебя.

— Что мне грозит, кроме голода? — спросил Кино.

Хуан Томас медленно покачал головой.— Голод грозит нам всем. Но что, если ты прав... что если жемчужина стоит больших денег?.. Ты думаешь, этим все кончится?

— Как тебя понять?

— Сам не знаю,— сказал Хуан Томас,— но я страшусь за тебя. Ты ступил на неизведанную землю, дороги ее не знакомы тебе.

— Я все равно пойду. Я не стану откладывать,— сказал Кино.

— Да. Идти надо,— согласился с ним Хуан Томас.— Но как знать? Может быть, там, в столице, будет то же самое. Здесь у тебя много друзей, здесь я — твой брат. А там ты один.

— Что же мне делать? — воскликнул Кино. — Здесь творятся беззакония. Мой сын должен быть счастлив. А они замахиваются на его счастье. Друзья не оставят меня без помощи.

— Да, они не откажутся помогать, пока это не будет им в тягость, пока это не подвергнет их опасности,— сказал Хуан Томас и встал со словами: — Да хранит тебя господь.

И Кино тоже сказал: — Да хранит тебя господь,— и даже не посмотрел брату вслед, потому что эти слова странным холодком отозвались у него в груди.

Когда Хуан Томас ушел, Кино долго сидел на циновке и думал. Оцепенение и серая безнадежность сковывали его. Перед ним были закрыты все пути. Грозный напев врага не умолкал. Мысли жгли его, не давая ему покоя, но чувства по-прежнему были в тесном сродстве со всем миром, и этот дар единения с миром он получил от своего народа. Он слышал, как надвигается ночь, как прядают на песок и откатываются назад, в Залив, маленькие волны, слышал сонные жалобы птиц, устраивающихся на покой, и любовное томление кошек, и ровный посвист пространства. И в ноздрях у него стоял острый запах водорослей, оставленных отливом на берегу. Маленькие язычки огня бросали узорчатые тени на циновку, и он застывшим взглядом смотрел на них.

Хуана тревожно следила за ним, но она знала его, знала, что лучшая помощь ему — это молчать и быть рядом. И Хуане словно тоже слышалась Песнь зла, и она боролась с ней, тихонько напевая песенку о семье, песенку о покое, тепле, нерушимости семьи. Она держала Койотито на руках и пела ему, гоня беду прочь, и голос ее смело восставал против угрозы, таившейся в суровой мелодии зла.

Кино, не двигаясь, сидел на циновке и не просил ужинать. Но Хуана знала: он попросит, когда проголодается. Взгляд у Кино был застывший, и он чувствовал, что зло настороже, что оно неслышно бродит за стенами тростниковой хижины. Потайное, крадущееся, оно поджидало его в темноте. Оно страшной тенью расплывалось в ночи, но эта тень звала, грозила, бросала ему вызов. Его правая рука скользнула за пазуху и тронула нож; глаза расширились; он встал и подошел к двери.

Хуана хотела остановить его; она подняла руку, чтобы остановить его, и в ужасе глотнула воздух. Кино долго вглядывался в темноту, а потом ступил через порог. Хуана услышала почти беззвучный бросок, натужный хрип, звук удара. Она застыла на месте, скованная ужасом, но через секунду между губами у нее, как у кошки, блеснул оскал зубов. Она опустила Койотито на пол. Она схватила камень, лежавший у костра, и выбежала из хижины, но там, у тростниковой изгороди, все стихло. Кино пытался встать, приподняться с земли, а около него никого не было. Только колеблющиеся тени и плеск то набегающих, то уходящих волн и ровный посвист пространства. Но зло было здесь, повсюду, оно прята-

лось за тростниковой изгородью, таилось возле хижины, ширяло в воздухе.

Хуана бросила камень и, обняв Кино, помогла ему встать и повела домой. Кровь струилась у него с волос, а от уха до подбородка, через всю щеку, шла рана — глубокая кровоточащая рана. Он еле переступал ногами, почти теряя сознание, и все мотал и мотал головой. Рубашка на нем была располосована и висела клочьями. Хуана помогла ему сесть на циновку, подолом юбки утерла густеющую кровь с лица и дала глотнуть пульки из маленького кувшинчика. Но он все мотал и мотал головой, стараясь прогнать дурманящую темноту из глаз.

— Кто? — спросила Хуана.

— Не знаю,— сказал Кино.— Не видел.

Тогда Хуана принесла воды в глиняном горшке и промыла ему рану, а он сидел, тупо глядя в одну точку.

— Кино, муж мой! — воскликнула Хуана, но его глаза смотрели мимо нее.— Кино, ты слышишь меня?

— Слышу,— вяло проговорил он.

— Кино, эта жемчужина недобрая. Давай уничтожим ее, пока она не уничтожит нас самих. Давай раздавим ее жерновами. Давай... давай бросим ее в море, ей место только там. Кино, она недобрая, недобрая!

И пока Хуана говорила, свет постепенно разгорался в глазах Кино, и они яростно вспыхнули, и мускулы у него на лице окрепли, и воля тоже окрепла.

— Нет,— сказал Кино.— Я не сдамся. Я одолею. Мы не упустим своего счастья.—Он сразмаху ударил кулаком по циновке.—Никто не отнимет у нас нашей удачи.— И взгляд у него смягчился, и он ласковой рукой тронул Хуану за плечо.— Доверься мне,— сказал он.— Я мужчина.— И в глазах у него блеснула хитрая искорка.

— Утром мы спустим лодку на воду и поедем по морю, а потом пойдем через горы к столице. Пойдем оба — ты и я. Больше нас никто не обманет. Я мужчина.

— Муж мой! — хрипло проговорила Хуана.— Мне страшно. Мужчину тоже могут убить. Давай бросим жемчужину назад в море.

— Молчи! — яростно крикнул он.— Я мужчина. Молчи.— И Хуана умолкла, потому что так велел ей его голос.— Давай спать,— сказал он. — Завтра с первыми лучами — в дорогу. Ты не побоишься уйти со мной?

— Нет, Кино.

Тогда взгляд Кино, обращенный к Хуане, стал мягким, теплым, и его рука коснулась ее щеки.— Давай спать,— сказал он.

V

Поздняя луна поднялась в небе перед первыми петухами. Кино проснулся в темноте, уловив легкое движение рядом с собой, но сам он не двинулся — только его глаза обшарили темноту. И в бледном свете луны, пробиравшемся сквозь щели тростниковой хижины, Кино почувствовал, как Хуана бесшумно встает с циновки. Он увидел, как она крадется к костру. Но руки ее сделали свое дело так бережно, что он услышал только легкий шорох, когда они двинули камень, лежавший у костра. А потом Хуана тенью скользнула к выходу. Она задержалась на секунду у ящика, где спал Койотито, загородила темным силуэтом квадрат двери и исчезла.

И злоба волной обдала Кино. Он вскочил с циновки, вышел из хижины так же тихо, как Хуана, и услышал ее быстрые шаги, удаляющиеся к берегу. Он ступал бесшумно, а в мозгу у него полыхала ярость. За-

росли кустарника остались позади; спотыкаясь о камни, Хуана шла к воде, но, услышав, что он догоняет ее, побежала. Она занесла руку для броска, но Кино метнулся вперед, схватил эту занесенную над головой руку и вырвал жемчужину из ее пальцев. Он кулаком ударил Хуану по лицу, и она упала на камни, и тогда он ударил ее ногой в бок. При бледном свете луны он увидел, как маленькие волны подбежали к Хуане и отхлынули назад, и юбка ее всплыла на них и тут же облепила ей ноги.

Кино оскалил зубы и зашипел как змея, а Хуана смотрела на него, точно овца на мясника, неподвижными, широко открытыми глазами, в которых не было страха. Она знала, что Кино готов убить ее и что Кино прав. Она покорно принимала смерть, не защищаясь, не моля о пощаде. Но ярость Кино утихла, и на место ярости пришло чувство омерзения. Он отвернулся от Хуаны и зашагал по берегу к зарослям кустарника. Вспышка гнева опустошила его.

Он услышал, как к нему метнулись из зарослей, выхватил из-за пазухи нож и всадил его в первую темную фигуру и почувствовал, что не промахнулся. И, сбитый с ног, тут же упал сам, сначала на колени, а с колен— ничком на землю. Жадные пальцы пробрались ему за рубашку, лихорадочные пальцы шарили, обыскивали его, и жемчужина, выпав из разжатой руки, откатилась за небольшой валун на тропинке. И легла там, мерцая серебром в лунном свете.

Хуана с трудом приподнялась с камней у воды. Лицо у нее ныло, в боку была тупая боль. Она стала, пошатываясь, на колени, и мокрая юбка облепила ей бедра. В сердце Хуаны не было злобы против мужа. Он сказал: «Я мужчина», а эти слова много о чем говорили Хуане. Они говорили Хуане, что муж ее наполовину безумец, наполовину бог. Они говорили ей, что Кино может померяться силами с горой и ополчиться против моря. В глубине своей женской души Хуана знала, что гора устоит, а человек погибнет, что море вспенится, а человек утонет в нем. И все же это и делает его мужчиной — полубезумцем и полубогом, а Хуана не могла жить одна, она должна была чувствовать его рядом с собой. И хотя это различие между мужчиной и женщиной иной раз приводило ее в смятенье, она считала, что так и должно быть, и покорялась и не могла жить одна. Она пойдет за Кино, как же иначе! Ведь бывало же раньше, что ее женское благоразумие, женская осторожность и чувство самосохранения пробивались сквозь мужское упорство Кино и спасали их всех. Морщась от боли, Хуана встала, опустила сложенные чашечкой ладони в волны, умыла разбитое лицо обжигающей соленой водой и, крадучись, пошла вверх по берегу следом за Кино.

Длинные перистые облака ползли по небу с юга. Бледная луна ныряла в них и снова показывалась, так что Хуана шла то в темноте, то на свету. Она горбилась от боли, голова у нее была низко опущена. Вот и заросли, и небо снова затянуло облаками, но лишь только луна выглянула из-за них, огромная жемчужина, лежавшая на тропинке у валуна, сверкнула серебром в лунном свете. Хуана опустилась на колени и подняла ее, но тут луна снова спряталась. Хуана стояла на коленях, думая, что ей делать: может быть, вернуться к морю и докончить начатое? Но в эту минуту снова посветлело, и она увидела на тропинке две темные человеческие фигуры. Она кинулась туда и узнала Кино, а рядом с ним лежал неизвестный ей человек, и шея у этого человека была залита чем-то темным, глянцевито поблескивающим.

Кино медленно шевельнулся, руки и ноги у него дернулись, как у раздавленной букашки, из горла вырвалось хриплое бормотанье. И Хуана сразу, в один миг поняла, что прежняя их жизнь ушла навсегда. Мертвый на тропинке, нож Кино с окровавленным лезвием убедили ее в этом. До сих пор Хуана еще пыталась спасти хоть крохи прежнего покоя, кро-

хи той жизни, что была до жемчужины. Но теперь былое ушло, его не вернешь. И, поняв это, она сразу, без раздумий, отрешилась от прошлого. Теперь надо было думать только о том, как им спастись.

Куда девалась ее боль, ее слабость! Она быстро оттащила убитого с тропинки в заросли кустарника. Потом подошла к Кино и утерла ему лицо подолом мокрой юбки. Он начинал приходить в себя и тихо стонал.

— Жемчужину отняли. Я потерял ее. Теперь все кончено, — сказал он.— Жемчужины нет.

Хуана успокаивала его, как больного ребенка.— Молчи, молчи,— говорила она.— Вот твоя жемчужина. Я нашла ее на тропинке. Ты слышишь меня? Вот твоя жемчужина. Ты понимаешь, что я говорю? Ты убил человека. Нам надо бежать. Понимаешь? Нас схватят. Надо бежать, пока еще темно.

— На меня напали,— неуверенно проговорил Кино.— Я защищался, я спасал свою жизнь.

— А ты помнишь, что было вчера? — сказала Хуана.— Думаешь, в городе посчитаются, напали на тебя или нет? Ты помнишь скупщиков? Неужели же тебе поверят?

Кино вздохнул всей грудью и стряхнул с себя слабость.— Да,— сказал он. — Ты права. — И воля его окрепла, и он снова стал мужчиной.

— Беги домой, возьми Койотито, — сказал он. — И захвати всю кукурузу, что у нас есть. Я спущу на воду лодку, и мы уедем.

Кино поднял нож, валявшийся на тропинке, и ушел в темноту. Спотыкаясь, он выбрался на берег и отыскал там свою лодку. И когда луна снова выглянула из-за облаков, он увидел, что в днище его лодки пробита большая брешь. И слепая ярость вспыхнула в нем и придала ему силы. Тьма смыкается вокруг его семьи; вражеская песнь будоражит ночь, парит над мангровой рощей, завывает в морском прибое. Лодка его деда, смоленная тысячи раз — и расщепленная пробоина в ее днище. Это зло, с которым не мирится сознание. Убийство человека — зло меньшее, чем убийство лодки. Ведь у лодки нет сыновей, и лодка беззащитна, и рана, нанесенная ей, не заживет. К ярости, бушевавшей в сердце Кино, примешивалась боль, но эта последняя капля закалила его волю так, что теперь ее ничто не могло бы сломить. Он стал зверем, который будет прятаться и нападать из засады, и он будет жить теперь только для того, чтобы спасти себя и семью. Мучительная боль в голове прошла, Кино больше не чувствовал ее. Он в несколько прыжков одолел отмель и побежал сквозь густой кустарник к своей хижине. И ни разу, ни на одну секунду не пришло ему в голову, что вместо своей можно воспользоваться чьей-нибудь чужой лодкой. Эта мысль была так же далека от него, как мысль о том, что в лодке, кому бы она ни принадлежала, можно сделать пробоину.

Петухи перекликались между собой, и рассвет был близок. Дымок первых костров просачивался сквозь стены тростниковых хижин, и в воздухе стоял запах первых кукурузных лепешек. Ранние птицы уже суетились в кустах. Бледная луна побледнела еще больше, облака сгустились и плотным слоем затянули южную часть неба. Ветер повернул к речному устью — тревожный, порывистый ветер, несущий с собой запах бури, и в воздухе чувствовалось, что предрассветная тишина обманчива, что скоро ее не будет.

Подбегая к своей хижине, Кино весь дрожал какой-то странной ликующей дрожью. Теперь мысль его работала ясно, ибо выбора перед ним не осталось, и его пальцы сначала тронули жемчужину в нагрудном кармане, а потом нож, висевший на шнурке за пазухой.

Он увидел впереди слабое зарево, и тут же из темноты с треском вымахнул вверх столб огня, и отсветы его упали на тропинку. Кино по-

бежал, не чуя под собой ног. Он знал: это полыхает его хижина. И он знал, что тростниковые хижины сгорают дотла в несколько минут. Когда он был уже совсем близко, навстречу ему метнулась чья-то тень... Хуана с Койотито и в руке у нее судорожно зажато одеяло Кино. Ребенок испуганно плакал, а в широко раскрытых глазах Хуаны стоял ужас. Кино знал, что ему не спасти своего жилья, и он ни о чем не стал расспрашивать Хуану. Он сам все понял, но Хуана все-таки сказала: — Пол изрыт, все обшарили, даже колыбель. А подожгли снаружи, пока я была там.

Безжалостное пламя пожара озарило лицо Кино — каждую черточку его лица.— Кто? — спросил он.

— Не знаю,— ответила она.— Какие-то темнокожие.

Соседи выбежали из своих хижин, и они следили за падающими искрами и затаптывали их, чтобы огонь не перемахнул дальше. И вдруг Кино стало страшно. Его испугал яркий свет. Он вспомнил про человека, который лежал, убитый, на тропинке, и схватил Хуану за руку и увлек ее со света в тень, падающую от соседской хижины, ибо теперь свет грозил им опасностью. На решение ему понадобилась всего лишь секунда, и решившись, он пробрался задами поселка к хижине своего брата Хуана Томаса и переступил ее порог, ведя за собой Хуану. Снаружи раздавались крики взрослых и плач детей, так как друзья Кино думали, что он не успел выбежать из горящей хижины.

Жилье у Хуана Томаса было такое же, как и у его брата Кино; тростниковые хижины почти все строятся одинаково, все пропускают свет и воздух. И Кино с Хуаной, сидя в углу хижины Хуана Томаса, видели сквозь щели в ее стенах пляшущие языки огня. Они видели, как эти языки яростно взметнулись вверх, как завалилась крыша, и вслед за тем огонь мгновенно потух, точно костер, сложенный из мелких сухих веток. А потом они снова услышали крики друзей и пронзительный вопль Аполонии, жены Хуана Томаса, которая, будучи ближайшей их родственницей, затянула плач по ним — покойникам.

Вспомнив, что шаль на ней старая, Аполония бросилась домой за новой, праздничной. И когда она стала рыться в ящике у стены, до нее донесся негромкий голос Кино:— Не причитай, Аполония. Мы живы.

— Как вы сюда попали? — спросила она.

— Не спрашивай,— сказал Кино.— Пойди приведи Хуана Томаса, но больше никому ничего не говори. То, что я сказал, Аполония, очень важно. Запомни это.

Она постояла минуту, растерянно прижав руки к груди, а потом тихо ответила ему: — Хорошо, я запомню.

И вскоре Хуан Томас вернулся домой. Он зажег свечу, подошел с ней в угол, куда они забились, и сказал: — Аполония, запри дверь и никого не пускай.— Хуан Томас как старший взял власть в свои руки.— Ну, что, брат мой? — спросил он.

— На меня напали в темноте, — сказал Кино. — И в драке, я убил человека.

— Кто он? — быстро спросил Хуан Томас.

— Не знаю. Темнота... и все темно, все непонятно.

— Это она, жемчужина,— сказал Хуан Томас.— В этой жемчужине сидит дьявол. Тебе следовало продать ее, и дьявол ушел бы вместе с ней. Может быть, еще не поздно? Продай и купи себе покой на эти деньги.

Но Кино сказал: — Брат мой! Меня оскорбили, и целой жизни не хватит, чтобы забыть это. Моя лодка лежит на берегу с пробитым дном, дом мой сожгли, а в зарослях кустарника — убитый. Бежать мне некуда. Спрячь нас у себя, брат мой.

Кино в упор взглянул на Хуана Томаса и подметил глубокую тревогу у него в глазах и, предупреждая возможный отказ, быстро проговорил: — Ненадолго. Пройдет день, наступит ночь, и ночью мы уйдем.

— Хорошо. Спрячу, — сказал Хуан Томас.

— Я не хочу навлекать на тебя беду, — продолжал Кино. — Ведь со мной, как с прокаженным. Мы уйдем сегодня в ночь. И ты будешь в безопасности.

— Я не оставлю тебя без помощи, — сказал Хуан Томас и добавил: — Аполония, запри дверь. Никому не говори, где Кино.

Весь следующий день Кино и Хуана молча просидели в полутемной хижине Хуана Томаса и слушали, что говорят соседи. Сквозь щели в стенах им было видно, как соседи роются в золе, ищут там их обгоревшие кости. Затаившись в хижине Хуана Томаса, они слушали, с каким ужасом все обсуждают весть о пробоине в лодке. Хуан Томас уходил и разговаривал с людьми, чтобы усыпить возможные подозрения, и делился с ними своими догадками и домыслами о том, что произошло с Кино, Хуаной и ребенком. Одному он говорил: — Наверное, они ушли вдоль побережья на юг, спасаясь от проклятия, которое тяготеет над ними. А другому: — Кино никогда не расстанется с морем. Может быть, он раздобыл себе другую лодку? — И добавлял: — Аполония слегла от горя.

А днем поднялся ветер, и он хлестал воду в Заливе, ворошил водоросли на берегу, он завывал и в хижинах, и при таком ветре лодку, вышедшую в море, ждала бы верная гибель. И Хуан Томас стал говорить соседям: — Кино нигде нет. Наверно, он ушел в море и утонул. — И после каждого своего выхода он возвращался не с пустыми руками. Он принес плетеную соломенную сумку с фасолью и бутыль из тыквы, полную риса. Занял где-то чашку сушеного перца и пачку соли и еще раздобыл нож дюймов восемнадцати в длину, тяжелый, как маленький топор, и этот нож мог служить одновременно и инструментом и оружием. И когда Кино увидел его, взгляд у Кино просветлел, и он любовно провел по ножу ладонью и попробовал лезвие большим пальцем.

Ветер выл над Заливом, взбивал воду пеной, мангровые деревья метались под его порывами из стороны в сторону, как испуганное стадо, а тончайшая песчаная пыль поднялась с побережья и плотным облаком повисла над морем. Ветер развеял тучи, очистил небо, и гнал перед собой песок, точно снег в метель.

В вечерних сумерках Хуан Томас долго говорил с братом. — Куда ты пойдешь?

— На север, — ответил Кино. — Я слышал, что на севере есть большие города.

— Держись подальше от побережья, — сказал Хуан Томас. — В городе собирают людей, пошлют обшаривать весь берег. За тобой будет погоня. Жемчужина все еще при тебе?

— При мне, — ответил Кино. — И я не расстанусь с ней. Я мог бы принести ее в дар, но теперь — она моя беда и вся моя жизнь, и я не расстанусь с ней. — И когда он говорил это, в глазах у него была злоба, жестокость и горечь.

Койотито расплакался, и Хуана пробормотала над ним заклинание, чтобы он замолчал.

— Ветер сильный, — сказал Хуан Томас. — Следов не останется.

Они собрались в путь затемно, до восхода луны. И перед выходом, по обычаю, молча постояли в хижине Хуана Томаса. Хуана держала Койотито за спиной, укрыв и подхватив его шалью, и он спал, прижавшись щекой к ее плечу. Шаль укрывала ребенка, а один ее конец Хуана

держала у лица, защищая ноздри от ночной сырости. Хуан Томас дважды обнял брата и поцеловал его в обе щеки. — Да хранит тебя господь, — сказал он, и это было как смерть. — Ты не расстанешься со своей жемчужиной?

— Эта жемчужина стала моей душой, — сказал Кино. — Расстаться с ней все равно, что потерять душу. Да хранит господь и тебя.

VI

Ветер дул сильно, свирепо, и он сразу забросал Хуану и Кино сухими ветками, песком и галькой. Они плотнее запахнули на себе одежду, прикрыли лицо, оставив одни глаза, и вышли в мир. Ветер разогнал облака, и звезды холодно поблескивали в черном небе. Хуана и Кино шли с опаской, держась подальше от центральных улиц, где их мог увидеть первый попавшийся сторож, ибо город замыкался на все замки, на все засовы, боясь ночи, и те, кто бродил в темноте, не могли остаться незамеченными. Кино окраинами пробирался на север — на север по звездам, и наконец вышел на изрезанную колеями песчаную дорогу, которая вела сквозь чащу кустарника к Лорето — обители чудотворной девы Марии.

Кино чувствовал, как ему бьет песком по ногам, и радовался, что ветер заметет следы. Тусклые звезды показывали дорогу, узенькой лентой убегавшую вперед сквозь заросли кустарника. А за спиной у себя Кино слышал легкую поступь Хуаны. Он шагал быстро и бесшумно, и Хуана рысцой поспевала за ним.

Что-то древнее шевельнулось в душе Кино. Пробиваясь сквозь страх, который всегда вселяла в него темнота и дьяволы, бродящие в ночи, к нему льнуло волной какое-то странное ликующее чувство; что-то звериное зарождалось в нем — звериное чутье, звериная осторожность, ярость; что-то древнее овладевало им, надвигаясь из глубины веков, прожитых его народом. Ветер дул ему в спину, звезды указывали ему путь. Ветер плакал и шуршал в кустарнике, а они все шли и шли — час, другой, третий. Никто не попадался им навстречу, они никого не видели. И наконец справа от дороги в небе показалась ущербная луна, и когда она поднялась выше, ветер утих и на земле тоже все примолкло.

Узкая, изрезанная колесами дорога виднелась теперь ясно. При безветрии на ней останутся отпечатки ног, но они уже далеко отошли от города, и, может быть, следов никто не заметит. Кино шел по самой колее, и Хуана ступала за ним шаг в шаг. Если утром по дороге проедет в город тяжелая повозка, этого будет достаточно, и никто не догадается, что они проходили здесь.

Они шли всю ночь, не замедляя шага. Среди ночи Койотито проснулся, и Хуана переложила его к груди, и убаюкала, и он снова заснул. Но то злое, что таится в ночи, сопутствовало им все время. Над головой у них, зловеще ухая, с шелковым свистом крыльев проносились совы, в зарослях плакали и заливались хохотом койоты. А раз даже какой-то крупный зверь тяжелой поступью продрался сквозь кусты и убежал прочь. И Кино стиснул рукоятку длинного ножа и почувствовал в нем надежного защитника.

Мелодия жемчужины торжествующе звенела в ушах у Кино, а сквозь нее просачивалась тихая песенка семьи, и обе они вплетались в мягкий шорох сандалий по песку. Кино и Хуана шли всю ночь, и на рассвете Кино стал подыскивать, где бы им укрыться на день. И такое место нашлось недалеко от дороги. Маленькая прогалина среди кустов — может быть, недавняя лежка оленей, — вся точно занавешанная ломким сухостоем. И когда Хуана села на землю и устроилась поудобнее, чтобы

покормить Койотито грудью, Кино вернулся на дорогу. Он сломал ветку и тщательно разровнял ею следы там, где они сворачивали к зарослям. В рассветных сумерках до него донесся скрип колес, и он спрятался за кусты и пропустил мимо себя двухколесную повозку, запряженную тяжело налегавшим на оглобли волом. А когда повозка скрылась, он вышел из кустов, пригляделся к колеям и увидел, что отпечатки их ног исчезли. И он разровнял свои новые следы и вернулся к Хуане.

Хуана дала ему мягких кукурузных лепешок, которых сунула им на дорогу Аполония, и легла поспать. Но Кино не спал; он сидел рядом с ней, низко опустив голову. Он долго наблюдал за муравьями, вереницей тянувшимися по земле, и потом двинул ногу вперед. Муравьи одолели это препятствие и продолжали свой путь, а Кино так и остался сидеть, глядя, как они переползают через его ступню.

Солнце уже начинало припекать. Они далеко отошли от Залива, а здесь, в этих местах, воздух был такой сухой и горячий, что раскаленный зноем кустарник то и дело потрескивал, источая приятный смолистый запах. И когда Хуана проснулась, когда солнце высоко поднялось в небе, Кино заговорил с ней о том, что она давно знала сама.

— Вон от того дерева держись подальше, — сказал он, показывая на низкорослое деревце. — Не дотрагивайся до него. Если дотронуться, а потом потереть глаза, — ослепнешь. И не подходи к деревьям, которые кровоточат. Видишь? — вон одно такое. Если надломить на нем ветку, из места надлома потечет красная кровь, а это приносит несчастье. — И Хуана молча кивнула головой, выслушав его, и чуть заметно улыбнулась, потому что она сама все это знала.

— Как ты думаешь, пошлют за нами погоню? — спросила она. — Будут разыскивать?

— Будут, — ответил Кино. — Тот, кто найдет нас, завладеет жемчужиной. Разыскивать будут.

И Хуана сказала: — Может быть, скупщики говорили правду, и эта жемчужина ничего не стоит? Может быть, мы обманулись в ней?

Кино сунул руку за рубашку и вынул свою жемчужину. Солнце заиграло на ней так, что ее блеск, ослепил его. — Нет, — сказал он. — Разве стали бы охотиться за жемчужиной, которая ничего не стоит?

— А ты знаешь, кто напал на тебя? Это были скупщики?

— Нет, не знаю, — ответил он. — Я не рассмотрел их в темноте.

Он вгляделся в жемчужину, стараясь отыскать в ней свои прежние видения. — Когда мы продадим ее, я куплю карабин, — сказал он и стал искать его на блестящей поверхности, но вместо карабина увидел только скорчившееся на тропинке тело и кровь, блестящей струйкой текущую из перерезанного горла. И он быстро проговорил: — Мы обвенчаемся в большой церкви. — Но в жемчужине была только Хуана, с разбитым лицом пробиравшаяся ночью к их тростниковой хижине. — Наш сын научится читать, — отчаянно крикнул он. И лицо Койотито — опухшее, с лихорадочным блеском в глазах, как после того лекарства, которое ему дал доктор.

И Кино спрятал свою жемчужину за пазуху, и Песнь жемчужины зловеще зазвенела у него в ушах, переплетаясь с Песнью врага.

Солнце жгло с такой силой, что Кино и Хуана перебрались с прогалины в кружевную тень кустов, где по земле прыгали маленькие серые птички, которые тоже искали тени. Днем, в самый зной, Кино лег, надвинул шляпу на глаза, прикрыл лицо одеялом от мух и заснул.

Но Хуана не спала. Она сидела недвижно, точно каменное изваяние с застывшей маской лица. Губы ее, разбитые кулаком Кино, были все еще вспухшие, а около рассеченного подбородка с жужжаньем вились мухи. Но Хуана сидела недвижно, как часовой, и когда Койотито прос-

нулся, она положила его на землю, и он стал махать ручонками и дрыгать ножками, заворковал, заулыбался, и наконец Хуана тоже улыбнулась ему. Она подняла с земли маленькую веточку и пощекотала Койотито пятки, а потом развязала узел и напоила его водой из тыквенной бутыли.

Кино заворочался во сне и вскрикнул гортанным голосом, и рука его дернулась кверху, будто в драке. А потом он застонал и быстро сел, раздув ноздри, глядя прямо перед собой широко раскрытыми глазами. Он слушал, но до него доносился только сухой треск в кустарнике и ровный посвист пространства.

— Что ты? — спросила Хуана.

— Молчи, — сказал он.

— Тебе приснилось.

— Может быть. — Но Кино не успокоился, и когда Хуана дала ему кукурузную лепешку из своих припасов, он то и дело переставал жевать и все прислушивался к чему-то. Тревога не оставляла его; он оглянулся через плечо, поднял свой большой нож с земли, потрогал лезвие. И когда Койотито снова заворковал, Кино сказал Хуане: — Укачай его.

— Что случилось? — спросила она.

— Не знаю.

Он снова прислушался, по-звериному сверкнув глазами. Потом бесшумно встал и, низко пригнувшись, пробрался сквозь заросли к дороге. Но дальше он не пошел, а лег под колючим кустом и посмотрел в сторону, откуда они с Хуаной пришли.

И он увидел их. И, застыв всем телом, опустил голову под прикрытие низких ветвей. Вдали показались трое — двое пеших, третий всадник. Кино знал, что́ это за люди, и весь похолодел от страха. Даже отсюда, издали, ему было видно, что двое пеших идут медленно, низко склоняясь к земле. Один остановится, приглядится к чему-то, другой подойдет к нему и тоже посмотрит. Это были следопыты, ищейки, те самые, что выслеживают даже горных баранов на каменистых склонах. Чутье у них, как у собак. Может быть, Хуана или он сам ступили где-нибудь в сторону от дорожной колеи, и эти люди, эти охотники найдут их по следам — по сломанной травинке, по еле заметной осыпи в песке. За ними верхом на лошади ехал какой-то смуглолицый, ноздри у него были прикрыты краем одеяла, а поперек седла поблескивало на солнце дуло винтовки.

Кино лежал так тихо, что его нельзя было отличить от кустов. Затаив дыхание, он перевел глаза туда, где недавно разравнивал свои следы. Даже гладкий, ровно раскиданный песок может много о чем сказать следопытам. Он знал этих горцев-охотников, этих ищеек. В местах, где дичи мало, они промышляют своим умением выслеживать, и вот теперь они охотятся за ним. Двое пеших рыскали по дороге, точно звери, и, находя какие-то приметы, склонялись к земле, а всадник останавливался и ждал их.

Охотники повизгивали, словно собаки, напавшие на горячий след. Кино медленно протянул руку к своему большому ножу и положил его рядом с собой. Он знал, что ему делать. Если эти ищейки задержат шаги около заметенных следов, он кинется на всадника, убьет его и завладеет винтовкой. Это единственный путь к спасению. И, подпустив всех троих поближе, он вырыл носками сандалий ямки в песке, так чтобы вскочить сразу, так чтобы у ног была опора для прыжка. Низко нависшая ветка мешала ему смотреть, загораживая дорогу.

Хуана, сидевшая в глубине зарослей, услышала мягкий стук подков по дороге, и в эту минуту Койотито снова заворковал. Она схватила его на руки, прикрыла с головой шалью, дала ему грудь, и он замолчал.

Когда следопыты подошли еще ближе, Кино увидел из-под низко

нависшей ветки только их ноги и ноги лошади. Он увидел темные заскорузлые ступни, белые лохмотья брюк, услышал поскрипывание кожаного седла, позвякивание шпор. У заметенных следов пешие остановились и внимательно оглядели это место, и всадник тоже остановился. Лошадь мотнула головой, прося повода, и мундштук звякнул ей о зубы, и она захрапела. Тогда следопыты выпрямились, посмотрели на лошадь, и особенно внимательно на ее уши.

Кино перестал дышать, но спина у него чуть выгнулась, мускулы на руках и ногах резко напружились, и на верхней губе полоской проступил пот. Следопыты долго разглядывали дорогу, потом медленно пошли дальше, не сводя глаз с песка, а всадник двинулся следом за ними. Следопыты пошли быстрее — пройдут несколько шагов, остановятся, посмотрят и снова чуть не бегом. Кино знал, что они вернутся. Они будут кружить около этого места, будут замедлять шаги, нагибаться над дорогой, разглядывать ее, они все обшарят и рано или поздно придут назад к заметенным следам.

Он скользнул в заросли, даже не потрудившись уничтожить отпечатки своих ног. К чему? Слишком много оставлено примет, слишком много сломанных веток и взрыхленного песка и сдвинутых с места камешков. Теперь им владела только одна мысль — о бегстве, безоглядном бегстве. Он знал, что эти ищейки найдут его следы. Осталось одно — бежать. Пробираясь сквозь кусты быстрыми, неслышными шагами, он вышел к тому месту, где сидела Хуана. Она вопрошающе подняла на него глаза.

— Ищейки, — сказал он. — Пойдем.

И внезапно его охватило чувство беспомощности, безнадежности, и он почернел лицом и печально посмотрел на Хуану. — Может, мне лучше сдаться им?

Хуана вскочила, и ее рука легла на его руку. — А жемчужина? — хрипло вскрикнула она. — Неужели же эти люди уведут тебя живым, чтобы ты уличил их в краже?

Его рука вяло потянулась за рубашку, где была спрятана жемчужина. — Все равно отнимут, — чуть слышно проговорил он.

— Пойдем! — крикнула она. — Пойдем!

И не дождавшись ответа: — Неужели ты думаешь, что меня отпустят живой? Неужели ты думаешь, что отпустят живым ребенка?

И смысл этих слов дошел до сознания Кино, и он оскалил зубы, и глаза у него бешено вспыхнули. — Пойдем, — сказал он. — Мы поднимемся в горы. Может быть, в горах они потеряют нас.

С лихорадочной быстротой собрал Кино лежавшие на земле тыквенные бутыли и мешочек со всеми их припасами. Узел он взял в левую руку, а в правой у него был нож. Он развел кусты, пропуская Хуану вперед, и они свернули к западу, туда, где поднимались высокие голые горы. Быстро, почти бегом, шли они сквозь заросли кустарника. Это было бегство — безоглядное бегство. Кино даже не пытался соблюдать осторожность. Он отшвыривал камни, попадавшиеся под ноги, продираясь сквозь чащу, сбивал листья с ветвей, и они предательски отмечали его путь. Полуденное солнце заливало потрескавшуюся землю таким зноем, что даже растительность не выдерживала этого и сухо позванивала под его палящими лучами. Но впереди были голые гранитные горы, они поднимались над обломками скал, уходя вершинами прямо в небо. И Кино бежал к этим вершинам, как делают почти все звери, скрываясь от преследования.

Места эти были засушливые; здесь росли одни кактусы, долго сохраняющие воду, да кустарник с длинными корнями, которые глубоко проникают в почву за влагой и довольствуются малым. Земли в этой

пустыне почти не было видно — один камень, и большие глыбы его и осколки любой формы, не отшлифованные водой. Между камнями пробивалась унылая сухая трава — трава, которой достаточно одного дождя, чтобы пустить ростки, образовать семенную коробочку, уронить семена в почву и умереть. Рогатые лягушки провожали глазами семью Кино, поворачивая, как на стержне, свои маленькие драконьи головы. Время от времени крупные зайцы, прятавшиеся в тени, выскакивали на звук шагов и, отбежав немного в сторону, прятались за ближайшим же камнем. Звенящий зной дрожал над пустыней, и гранитные горы вдали казались такими прохладными и желанными.

Кино спасался бегством. Он знал, как все это будет. Ищейки пройдут по дороге еще немного и, убедившись, что след потерян, вернутся назад и снова начнут осматривать, обшаривать каждый куст и вскоре найдут то место, где он и Хуана останавливались на отдых. А дальше дело пойдет совсем легко — мелкие камешки, сбитые листья, сломанные ветки, маленькие углубленьица в песке, там, где неверно ступила нога. Кино будто видел их перед собой: торопятся по следу, чуть повизгивая от нетерпения, а позади них смуглолицый всадник с винтовкой, как бы равнодушный ко всему происходящему. Напоследок и он сделает свое дело, потому что назад в город Кино и его семье не вернуться. О, как ясно звучала теперь Песнь зла в ушах у Кино, мешаясь со звоном зноя и сухим треском змеиных гремушек. Ширь и мощь мелодии исчезла, она стала вкрадчивой, гибельной, как отрава, и биение сердца Кино было ее призвуком, ее ритмом.

Путь становился все круче, камни — все крупнее и крупнее. Но теперь расстояние между следопытами и семьей Кино увеличилось. И посреди крутого подъема Кино остановился передохнуть. Он влез на большую каменную глыбу и посмотрел назад — туда, где над зарослями переливался дрожащий от зноя воздух. Но врагов своих — ни пеших, ни даже всадника, он не увидел. Хуана присела на корточки в тени, падающей от каменной глыбы. Она поднесла к губам Койотито бутыль с водой; его пересохший язычок жадно прильнул к горлышку. Когда Кино спрыгнул вниз, Хуана подняла на него глаза; она заметила, что он смотрит на ее ноги, исцарапанные, изрезанные о камни и кусты, и быстро прикрыла их юбкой. Потом протянула ему бутыль, но он покачал головой. Глаза Хуаны ярко блестели на побледневшем от усталости лице. Кино провел языком по пересохшим губам.

— Хуана,— сказал он.— Я пойду дальше, а ты спрячься, пережди здесь. Я заведу их в горы, и когда они минуют тебя, ступай в Лорето или Санта-Росалию. А потом, если мне удастся уйти от них, я приду за тобой. Это наш единственный путь к спасению.

Хуана глубоко заглянула ему в глаза. — Нет, — сказала она. — Мы будем вместе.

— Один я пойду быстрее,— резко проговорил Кино.— Если идти вместе, для ребенка это будет еще опаснее.

— Нет,— сказала Хуана.

— Не спорь. Так надо и такова моя воля.

— Нет,— сказала Хуана.

Он искал хоть намека на слабость в ее лице, намека на страх, колебания — и не нашел. Глаза у Хуаны ярко блестели. Тогда он беспомощно пожал плечами, но ее сила передалась и ему. Когда они пошли дальше, их бегство уже нельзя было назвать безоглядным.

Чем ближе к горам, тем больше менялось все вокруг. Каменная крошка уступила место длинным пластам гранита с глубокими расселинами между ними, и Кино перепрыгивал с одного пласта на другой, стараясь ступать по их гладкой поверхности, на которой не оставалось ни-

каких отпечатков. Он знал, что, потеряв след, ищейки будут кружить там, где он оборвался, пока снова не набредут на него, и это отнимет у них немало времени. И теперь он шел к горам не напрямик, а зигзагами и то и дело сворачивал на юг и оставлял за собой какую-нибудь отметку, а потом снова возвращался к голым гранитным пластам. Подъем становился все круче и круче, и у Кино появилась легкая одышка.

Солнце приближалось к голым зубцам гранитных гор, когда Кино, уже никуда больше не сворачивая, пошел прямо к черневшей впереди глубокой расселине в горной гряде. Если в этих местах есть вода, так ее надо искать только там, ибо там что-то растет — он видел зелень даже издали. И если в гладкой гранитной гряде есть проход, его тоже надо искать у глубокой расселины. Правда, это не безопасно, потому что такая мысль может прийти в голову и следопытам, но пустая бутыль не давала ему свободы выбора. И когда солнце спустилось к линии гор, Кино и Хуана, устало волоча ноги, начали трудный подъем к видневшейся впереди расселине.

Высоко в горах, из узкой трещины под серым гранитным выступом, журча, бежал маленький ручеек. Его питал снег, сохраняющийся все лето в затененных уголках среди утесов. Ручеек этот временами пересыхал, обнажая свое каменистое, устланное водорослями ложе, но потом опять накапливал холодную, чистую, свежую водичку. В дни коротких ливней он даже превращался в поток и обрушивал вниз по расселине свою пенящуюся белую струю. Но сил ему хватало не надолго, и большую часть года он бежал тонкой ниточкой. Местами вода собиралась в маленькие бочажки, а потом падала с высоты ста футов в другой такой же бочажок и, переполнив его, снова струилась вниз от бочажка к бочажку и наконец уходила в каменистую почву предгорья и исчезала там без следа. Собственно, и исчезать-то было почти нечему, потому что, пока вода бежала по отвесным склонам, раскаленный воздух утолял ею свою жажду, а брызгами ее питалась истомившаяся без влаги растительность. Звери постоянно навещали эти маленькие бочажки. Горные бараны и олени, пумы и еноты и мыши — издалека приходили сюда на водопой. Птицы, прятавшиеся днем в зарослях кустарника, слетались на ночь к этим бочажкам, похожим на ступеньки, вырубленные в крутом горном склоне. Вдоль ложа ручейка местами собирались наносы песка и земли, и там, где только можно было запустить в них корни, сразу что-нибудь вырастало — дикий виноград и карликовые пальмы, папоротник, гибискус и трава с пушистыми метелками на длинных стеблях. А в бочажках жили лягушки и плавунцы, и по дну их ползали черви. Все, что любит воду, стремилось к этим мелким лужицам. Дикие кошки приходили сюда на охоту и лакали воду, омывая в ней окровавленные зубы, и после каждого их посещения все вокруг было усеяно перьями. Около маленьких бочажков не угасала жизнь, потому что здесь была вода, и по той же самой причине здесь изо дня в день шло смертоубийство.

На самой нижней ступеньке, где ручеек разливался вширь, прежде чем ринуться вниз с высоты ста футов и бесследно пропасть в каменистой пустыне, была небольшая площадка — гранит и слой песка на нем. Вода струилась сюда тонкой ниточкой, но и этого было достаточно, чтобы бочажок не пересыхал, чтобы под навесом скалы находили приют и низкорослые травы, и папоротник, и дикий виноград, который полз вверх по склону, цепляясь своими усиками за гранит. Весенние потоки образовали здесь нечто вроде песчаной отмели, и во влажном песке вокруг бочажка зеленел водяной кресс. Отмель была вся изрыта, истоптана, взрыхлена ногами животных, приходивших сюда на водопой и на охоту.

Солнце уже спустилось за гранитный кряж, когда Кино и Хуана одолели крутой, неровный подъем и наконец-то подошли к воде. С этой пло-

щадки была видна вся пустыня вплоть до Залива, голубеющего вдали. К бочажку они добрались из последних сил, и Хуана, рухнув на колени, прежде всего умыла Койотито, а потом наполнила бутыль водой и напоила его. Ребенок тоже был измучен и капризничал и все плакал, пока Хуана не дала ему грудь, и тогда он прильнул к ней и зачмокал, громко насасывая язычком. Кино долго и жадно пил прямо из бочажка. Потом он прилег, глядя, как Хуана кормит ребенка, и дал отдых мышцам, но через минуту встал, подошел к тому месту, где ручеек переливался через край гранитного выступа, и пристально оглядел расстилавшуюся внизу пустыню. Его взгляд остановился на чем-то, и он замер. Далеко внизу виднелись оба следопыта; они виднелись точечками, будто это ползли муравьи, а сзади них полз третий муравей — побольше.

Хуана повернула голову и увидела, как напряглась у него спина.

— Далеко? — спокойно спросила Хуана.

— К ночи будут здесь, — ответил Кино. Он взглянул вверх, на длинную отвесную трещину в скалах, откуда текла вода.— Надо идти на запад,— сказал он и внимательно пригляделся к серому гранитному уступу правее трещины. И на высоте тридцати футов он увидел на нем ряд небольших впадин, нечто вроде пещер. Он снял сандалии и, цепляясь пальцами ног за неровности гранитного уступа, поднялся к пещерам и заглянул в них. Это были небольшие эрозионные углубления с идущими под уклон сводами. Кино влез в самую большую пещеру, лег там и, убедившись, что снаружи его не видно, быстро вернулся к Хуане.

— Лезь туда. Может быть, там нас не найдут,— сказал он.

Не говоря ни слова, Хуана налила доверху тыквенную бутыль, и Кино помог ей подняться в пещеру, потом собрал все их съестные припасы и переправил туда же. Сев у входа в пещеру, Хуана наблюдала за ним. Она заметила, что он не стал уничтожать их следы на песке, а полез вверх по утесу левее бочажка, ломая и обрывая виноградные лозы и папоротник. Поднявшись до следующего гранитного выступа, он таким же путем спустился вниз, оглядел гладкий уступ со впадинами — не осталось ли там их следов, и наконец взобрался по нему и пролез мимо Хуаны в пещеру.

— Когда они придут,— сказал он,— мы незаметно выйдем отсюда и спустимся в предгорья. Как бы только ребенок не заплакал. Смотри, чтобы он у тебя молчал.

— Он не заплачет, — сказал она и, обеими руками приподняв головку Койотито, глубоко заглянула ему в глаза, и он ответил ей величавым взглядом.

— Он знает, что нельзя,— сказала Хуана.

Кино лежал у входа в пещеру, уткнувшись подбородком в скрещенные руки, и смотрел, как синяя тень от горного кряжа двигалась по зарослям кустарника внизу, достигла Залива и длинным сумеречным пологом протянулась над землей.

Ищейки долго не появлялись — следы Кино, видимо, было не так-то легко отыскивать. Уже начинало темнеть, когда они добрались до маленького бочажка на гранитном выступе. И теперь все трое следопытов шли пешком, потому что лошадь не смогла бы одолеть последний крутой склон. Сверху они казались маленькими, щуплыми. Двое, не успев напиться, стали обследовать небольшую песчаную отмель и увидели следы, оставленные Кино на утесе левее бочажка. Третий — с винтовкой, отдыхал, и, напившись, те двое присели рядом с ним на корточки, и огоньки трех сигарет то разгорались, то затухали в сумерках. А потом Кино увидел, что они принялись за еду, и до него долетели их смягченные расстоянием голоса.

Вскоре на горный кряж надвинулась тьма — густая, черная. Звери,

навещавшие бочажок, пришли и в этот вечер, но, учуяв людей, скрылись во тьме.

Кино услышал шепот у себя за спиной.— Койотито! — прошептала Хуана. Она успокаивала его. Кино услышал хныканье, и по звуку понял, что Хуана прикрыла ребенка шалью.

Внизу на отмели вспыхнула спичка, и в ее мгновенном свете Кино увидел, что двое следопытов уже спят, свернувшись клубком, по-собачьи, а третий караулит, и огонек спички отблеском скользнул по его винтовке. Спичка погасла, но глаза Кино все запомнили. Он еще видел этих людей, каждого в отдельности: двое спят, свернувшись клубком, а третий сидит на корточках, поставив винтовку между колен.

Кино бесшумно подался в глубь пещеры. В глазах Хуаны отражалась низко стоявшая в небе звезда, и они светились, как две искры. Кино тихо подполз к ней и почти коснулся губами ее щеки.

— Я знаю, что делать.

— Тебя убьют.

— Если подкрасться к тому, что с винтовкой...— шептал Кино.— Надо покончить с ним первым... тогда не убьют. Те двое спят.

Пальцы Хуаны выбрались из-под шали и схватили его за руку. — Ты в белом... они увидят тебя при звездах.

— Нет,— сказал он.— Но надо сделать это до того, как выйдет луна.

Он поискал ласкового слова и не нашел его.— Если меня убьют,— сказал он,— ты так и сиди здесь. А потом, когда их не будет, ступай в Лорето.

Пальцы, сжимавшие ему кисть, чуть дрогнули.

— Что же делать? — сказал он.— Выбора нет. Все равно утром они нас разыщут.

И голос у нее тоже чуть дрогнул. — Да хранит тебя господь, — сказала она.

Он пригляделся к ней в темноте и увидел ее большие глаза. Его рука протянулась и ощупью нашла ребенка и секунду задержалась ладонью на головке Койотито. А потом Кино поднял руку и коснулся щеки Хуаны, и дыхание занялось у нее в груди.

В полукруге свода, на фоне звездного неба Хуана увидела, что Кино снимает с себя свою белую одежду. Грязная, рваная, она все же могла выдать его в ночной темноте. Бронзовая кожа будет ему лучшей защитой. А потом она увидела, как он обмотал шнурок от амулета на шее вокруг роговой рукоятки ножа, так что нож повис у него на груди, оставляя обе руки свободными. Он не вернулся к ней. Его темная пригнувшаяся фигура секунду задержалась в полукруге свода, и вот ее уже нет.

Хуана подползла ко входу в пещеру и посмотрела вниз. Она, как сова, выглядывала из своей норы в гранитном уступе, а ребенок спал у нее за спиной, положив головку набок и прижавшись лицом к ее плечу. Она чувствовала его теплое дыхание у себя на шее и шептала то молитву, то ворожбу — то богородицу, то древнее заклинание против темных сил зла.

Когда Хуана выглянула из пещеры, ночь как будто посветлела, и на востоке, там, где должна была появиться луна, в небе проступило сияние. И, глядя вниз, Хуана увидела огонек сигареты во рту у дозорного.

Кино ящерицей медленно полз по гладкому уступу. Он дернул шнурок на шее и передвинул свой большой нож за спину, чтобы лезвие не звякнуло о гранит. Его растопыренные пальцы впивались в неровности горного склона, он льнул к нему грудью, нащупывал босыми ступнями опору, боясь поскользнуться, ибо малейший звук — шорох камешка, невольный вздох, неосторожное прикосновение тела к граниту — мог поднять на ноги тех, что были внизу. Любой звук, не сродный ночи, мог насторожить их. Но темная ночь не хотела молчать; маленькие древесницы,

жившие возле воды, чирикали, как птицы, в расселине громко отдавался металлический стрекот цикад. А в голове у Кино по-прежнему звучал напев врага, пульсирующий глухо, будто сквозь сон. Но Песнь семьи стала теперь пронзительной, свирепой и дикой, точно шипение разъяренной пумы. Она набирала силу и гнала его на встречу с врагом. Ее мелодию подхватили цикады, и чирикающие древесницы вторили ей, расчленяя ее на маленькие фразы.

Бесшумно, как тень, Кино спускался по уступу. Босая нога скользнет на несколько дюймов вниз, пальцы нащупают опору, вцепятся в нее, то же движение другой ногой, потом чуть передвинется ладонь правой руки, следом за ней — левая, и вот уже все тело беззвучно опустилось вниз. Кино открыл рот, чтобы и дышать беззвучно, ибо он знал, что невидимкой нельзя стать даже в темноте. Если дозорный, услышав какой-то шорох, взглянет на это темное пятно, прильнувшее к уступу,— на его тело, он все поймет. Ползти надо было так медленно, чтобы дозорный даже не повел глазами в эту сторону. И прошло много времени, прежде чем Кино одолел спуск и скользнул за карликовую пальму у края гранитной площадки. Сердце грохотало у него в груди, ладони и лицо были мокрые от пота. Он скорчился за пальмой и, чтобы успокоиться, долго переводил дыхание, набирая полные легкие воздуха.

Каких-нибудь двадцать футов отделяли его теперь от врага, и он старался до мельчайших подробностей припомнить всю эту гранитную площадку. Нет ли на ней камня, о который можно споткнуться во время стремительного броска? Он стал растирать себе икры, чтобы их не свело судорогой, и почувствовал, как дергаются у него мышцы после такого долгого напряжения. А потом он с опаской посмотрел на восток. До восхода луны оставались считанные минуты, надо торопиться. Силуэт дозорного темнел перед ним, но двоих спящих из-за пальмы не было видно. Дозорный ему и нужен — с ним и надо разделаться быстро и без всяких колебаний. Он осторожно потянул через плечо шнурок от амулета и высвободил роговую рукоятку своего большого ножа.

Поздно! Едва он успел выпрямиться, как из-за линии горизонта в восточной части неба вынырнула серебряная кромка луны. Он снова спрятался за пальму.

Луна была старая, ущербная, но она бросила резкий свет и резкую тень в расселину, и теперь Кино ясно увидел человека с винтовкой на маленькой отмели у бочажка. Дозорный посмотрел на луну, снова закурил, и огонек спички осветил на миг его смуглое лицо. Ждать больше нельзя; как только дозорный отведет взгляд от луны, Кино бросится. Мускулы у него на ногах напряглись, точно пружина, заведенная до отказа.

И тут откуда-то сверху донесся тоненький приглушенный плач. Дозорный поднял голову, прислушиваясь, и встал, и один из спящих завозился на песке и спросил сонным голосом: — Что это?

— Не знаю,— ответил дозорный.— Похоже на плач. Голос будто человеческий... будто ребенок плачет.

Проснувшийся сказал: — Кто его знает? Может, койот с выводком? Мне приходилось слышать, как скулят их детеныши — совсем по-человечьи.

Пот крупными каплями катился по лбу Кино, попадал в глаза и обжигал их. Тоненький плач зазвенел снова, и дозорный взглянул на гранитный уступ — туда, где была пещера.

— Наверно, койот, — сказал он, и Кино услышал как его винтовка сухо щелкнула затвором.

— Если это койот, он у меня сейчас замолчит, — сказал дозорный, поднимая винтовку к плечу.

Выстрел грянул, застигнув Кино посредине броска, и вспышка ослепила его. Большой нож взлетел вверх и ударил с надсадным хрустом. Лезвие прошло сквозь шею глубоко в грудь, Кино действовал, как страшный своей мощью механизм. Он схватил винтовку и одновременно рванул нож из раны. Его сила, стремительность и точность его движений — все было, как у безотказно действующего механизма. Он повернулся всем телом назад и размозжил голову сидевшему на песке, будто это была дыня. Третий кинулся наутек ползком, точно краб, попал в бочажок, вскочил и, как одержимый, полез вверх по утесу, откуда тонкой ниточкой струилась вода. Он скулил и лепетал что-то, цепляясь руками и ногами за плети дикого винограда. Но Кино был беспощаден и холоден, как сталь. Неспеша поднял он спусковой рычаг, приложил винтовку к плечу, неспеша прицелился и выстрелил. Его враг рухнул со скалы прямо в воду, и Кино медленно подошел к бочажку. В лунном свете перед ним блеснули полные ужаса, безумные глаза, и Кино прицелился и выстрелил между глаз.

А потом Кино неуверенно повел головой по сторонам. Что случилось? Какой звук пытается проникнуть в его мозг? Древесницы и цикады молчали. Но лишь только кровавая волна отхлынула от мозга Кино, он осознал этот звук. Этот протяжный, надрывный, забирающий все выше и выше истерический вопль несся из маленькой пещеры в гранитном уступе. Вопль — вестник смерти.

Все в Ла-Пасе помнят возвращение семьи Кино; может быть, там еще есть старики, которые сами присутствовали при возвращении Кино и Хуаны, но те, кто знает об этом только по рассказам своих отцов и дедов, тоже помнят, как все было. Это возвращение никого не оставило безучастным.

Золотой солнечный день близился к вечеру, когда первые мальчишки как сумасшедшие ворвались в город и разнесли по всем улицам весть, что Кино и Хуана вернулись. Все высыпали им навстречу. Солнце спускалось к линии гор на западе, и тени длинными полосами тянулись по земле. И, может быть, именно из-за них, из-за этих теней, возвращение Кино и Хуаны оставило такой глубокий след в людской памяти.

Они возвращались в город по изрезанной колеями песчаной дороге, и они шли не гуськом, как всегда,— Кино первый, Хуана за ним,— а рядом, бок о бок. Солнце светило им в спину, и длинные тени их шествовали впереди, так что казалось, будто они несут каждый по темной башне. Кино держал винтовку на согнутой руке, а Хуана шла, перебросив свою шаль через плечо, как узел. И узелок этот был маленький, но в нем лежало что-то тяжелое, оттягивающее ткань. Шаль Хуаны коробилась от запекшейся крови, и узелок чуть покачивался в такт ее шагам. Лицо у Хуаны было застывшее, скованное морщинками усталости, скованное борьбой с усталостью. А взгляд ее уходил куда-то внутрь. Она шла далекая и чуждая всему, как небо. Губы у Кино были плотно сжаты, скулы обрисовывались четко, и люди рассказывают, что он нес в себе что-то страшное, грозное, как надвигающаяся буря. Люди рассказывают, что и Хуана и Кино казались такими далекими от человеческих забот, человеческого горя; что, пройдя сквозь муку, они будто вышли по другую ее сторону; что их обоих будто ограждала стена, воздвигнутая колдовской силой. И те, кто прибежал посмотреть на них, подались назад, уступая им дорогу, и не обмолвились с ними ни словом.

Кино и Хуана шли по городу так, будто города не было. Они не смотрели ни направо, ни налево, ни вверх, ни вниз, а только прямо перед собой. Шаг у них был чуть судорожный, как у хорошо сделанных

деревянных кукол, и грозные черные башни тянулись перед ними далеко вперед. И когда они проходили по городу с его кирпичными и каменными домами, скупщики жемчуга смотрели им вслед сквозь зарешеченные окна, слуги припадали одним глазом к прорезям в калитках, а матери поворачивали своих младших за плечи и прижимали их к себе — лицом в юбку. Кино и Хуана прошли бок о бок через весь город с кирпичными и каменными домами, миновали тростниковые хижины, и соседи подавались назад, уступая им дорогу. Хуан Томас поднял руку, приветствуя их, но слов приветствия не нашел, и рука его на минуту нерешительно повисла в воздухе.

Песнь семьи пронзительно звенела в ушах у Кино. Теперь он был свободен от всего и страшен в своей свободе, и Песнь эта стала его боевым кличем. Они прошли мимо черного квадрата — всего, что осталось от их хижины, и даже не посмотрели в ту сторону. Они прошли сквозь заросли, окаймлявшие береговую отмель, и спустились к воде. И ни он, ни она даже не взглянули на свою пробитую лодку.

И, подойдя к самой воде, они остановились и устремили взгляд на Залив. А потом Кино положил винтовку на песок, сунул руку за пазуху и вынул оттуда свою огромную жемчужину. Она лежала у него на ладони. Он вгляделся в ее поверхность — серую, бугристую теперь. Искаженные злобой лица смотрели на него оттуда, и он увидел зарево пожара. И на поверхности жемчужины он увидел обезумевшие глаза человека, упавшего в бочажок. И на поверхности жемчужины он увидел Койотито, который лежал в маленькой пещере, и головка у Койотито была начисто размозжена пулей. Жемчужина была страшная; она была серая, как злокачественная опухоль. И Кино услышал Песнь жемчужины, нестройную, дикую. Пальцы Кино чуть дрогнули, и он медленно повернулся к Хуане и протянул жемчужину ей. Она стояла рядом с ним, все еще держа за спиной свой недвижный узелок. Секунду она смотрела на жемчужину, потом взглянула Кино в глаза и тихо проговорила: — Нет... ты.

И Кино отвел руку назад и что было сил швырнул жемчужину далеко в море. Кино и Хуана следили, как она летит, мерцая и подмигивая им в лучах заходящего солнца. Они увидели легкий всплеск вдали и, стоя рядом, бок о бок, долго не сводили глаз с этого места.

А жемчужина коснулась прекрасной зеленой воды и пошла ко дну. Покачивающиеся водоросли звали, манили ее к себе. На ней играли прекрасные зеленые блики. Она коснулась песчаного дна. Вода на поверхности моря была как зеленое зеркало. А жемчужина лежала на дне, среди перистых, похожих на папоротник растений. Краб, скользнувший мимо нее, поднял за собой маленькое облачко песка, и когда оно рассеялось, жемчужина исчезла.

И Песнь жемчужины сначала перешла в невнятный шепот, а потом умолкла совсем.

Светослав Минков

Наследники

Перевод с болгарского Б. Диденко

Его смерти давно ждали многие почтенные люди. Но старик, несмотря на свои семьдесят лет, вовсе не был похож на человека, готового распроститься со здешним светом. У него было моложавое, чуть тронутое морщинами лицо и бодрая, уверенная походка. Лишь на крутых лестницах его сердце напоминало о себе, и старик задерживался на площадках, чтобы платком отереть влажный лоб.

Жил он в одноэтажном, некогда модном особняке из тех, которые теперь исчезают и кажутся просто смешными, — в особняке с облупившимися гипсовыми лепными карнизами, с небольшим шпилем над оцинкованной крышей, на острие которого торчит погнутый бурями флюгер. Дом этот, строившийся в свое время с явной претензией быть похожим на небольшой дворец, сейчас терялся среди громадных жилых корпусов, как теряется одинокий гриб в вечной тени запущенного парка. Но старик блаженствовал в ледяной тиши своего мрачного жилья, и ни одно самое соблазнительное предложение изворотливых дельцов не могло заставить его вместо особняка выстроить такой же дом-гигант, как те, что заслонили от него солнце. Он был достаточно богат, чтобы позволить себе такую роскошь — одному занимать тысячу квадратных метров земли.

Некогда этот человек добывал деньги с алчностью стервятника, заключая невероятно рискованные темные сделки. Другие на его месте давным-давно угодили бы в тюрьму, а он всегда умел выходить незапятнанным из самых нечистоплотных афер и даже числиться в почетных гражданах. Так и сколотил он крупный капитал, приобрел земельные участки, открыл текущие счета в банках. Когда его настигла старость, ловкий спекулянт удалился на покой с баснословными трофеями и склерозом. Его жена и единственная дочь, так и не вышедшая замуж, умерли много лет назад. Жила с ним дальняя родственница, которая вела хозяйство и безропотно исполняла все его капризы.

Состарившийся богач был сварливым и недоверчивым скрягой и ненавидел всех, особенно бедняков; к своим родственникам он испытывал глубочайшее отвращение. Все они, троюродные и прочие братья, оставались мелкими, забитыми, не вылезавшими из нужды многодетными чиновниками. Они заискивали перед скрягой, наперебой старались ему угождать, настойчиво приглашали к себе в гости, в новогодние праздники посылали детей поздравлять дядю и пожелать ему здоровья и долголетия. По правде говоря, в глубине души родственники желали ему сов-

сем другого: они с нетерпением ожидали смерти старика и с отчаянием думали, что он способен прожить еще многие годы. Их тайные желания и помыслы были вызваны вовсе не врожденной жестокостью или низменными страстями, а только нищетой, делавшей их безрассудными мечтателями о безоблачном будущем. Родственники богача были кроткие и сострадательные люди, благочестивые христиане, аккуратно посещали церковь и за свою жизнь даже мухи не обидели. Но смерти богатого родственника они ждали нетерпеливо, и она казалась им совершенно естественной. Старик для них был уже не человеком, а чем-то вроде необычайно ценного зверя, после смерти которого им достанется драгоценная шкура.

Но непримиримый стяжатель, казалось, обладал способностью заглядывать в душу каждого, кто хотя бы мысленно протягивал руку к его богатству. Он чутьем угадывал тайные намерения родственников, не упускал случая бранить их по любому поводу и открыто подчеркивать свое пренебрежение. Разумеется, не в интересах троюродных и четвероюродных братьев было обижаться на старика или упрекать его за дурное отношение. Приниженно улыбаясь, они безропотно сносили брань и оскорбления и, как ни в чем не бывало, продолжали заискивать перед богатым самодуром. Они даже придумали удобное оправдание, чтобы спасти уязвленное самолюбие: старик, уверяли они, просто чудак и ворчун.

Разве могли они сердиться на золотого идола, если временами, забыв о своей вражде к родственникам, старик вдруг становился неузнаваем? Подобные метаморфозы случались обычно в те редкие воскресные дни бабьего лета, когда в сизом мареве начинали плавать серебристые паутинки, а поникшая листва на деревьях перешептывалась с печальным металлическим шелестом. Оледеневшее сердце старика оттаивало, и он становился человеком, как все прочие. В такие дни скряга отправлялся на окраину города навестить какую-нибудь семью полузабытых родственников, ютившихся в обветшалых, заложенных и перезаложенных домишках среди запущенных фруктовых деревьев, с неизменной клумбой перед крыльцом, только что зацветшей жимолостью, и парой кур, роющихся в земле.

Обычно хозяева издали замечали дорогого гостя, и в тихий и убогий домишко врывалась радостная суматоха. Полуодетые женщины, смущенные внезапным визитом, торопливо напяливали лучшие платья, наскоро оправляли выбивающиеся пряди волос и непрестанно охали по поводу беспорядка в комнатах; мужчины, самодовольно улыбаясь, выходили к калиткам и поглядывали на окна соседних домов, стараясь угадать, заметили ли соседи, какая персона жалует в гости; стаи детворы, словно сорвавшись с привязи, принимались кричать и бегать по комнатам, и сквозь поднявшийся переполох, как традиционное приветствие, прорывалось отчаянное мяуканье кошки, которой кто-то впопыхах наступил на хвост.

Степенным шагом гость тяжело пересекал двор и по пути взмахами трости брезгливо отшвыривал случайно попадавшиеся под ноги ржавые консервные банки или сломанные игрушки. Было что-то палачески-суровое и торжественное в его крупной фигуре, облаченной в поношенный старомодный сюртук, из-под которого празднично белел пикейный жилет. Наряд старика довершала пожелтевшая панама.

В одной руке он держал неизменную бамбуковую трость, в другой нес бумажный кулек с виноградом.

Как только богач переступал порог, его со всех сторон с шумом

и гамом обступало все многочисленное семейство. Из его рук с почтением принимали трость, виноград, шляпу и только после этого старика вводили в скромно обставленную комнатушку, служившую одновременно и гостиной и столовой. Здесь женская половина семейства снова начинала суетиться и старалась запихнуть подальше в углы разбросанные тряпки, чтобы комната выглядела поприличнее, а дорогой гость, грубо ухватив малыша за ухо и пытаясь казаться нежным, совал ему в руку шоколадку. Непривычный к таким ласкам мальчонка, вцепившись в подарок, испуганно всхлипывал и отчаянно вертел тонкой лимфатической шейкой. Мать тут же вырывала из его ручонки шоколадку и бережно, чтобы не поломать, клала на самое видное место на этажерке или полочке, где стояли жалкие безделушки, вроде иконок, принесенных из монастыря, фотографий в овальных рамках, пустых флакончиков из-под одеколона и крупных раковин-пепельниц.

Постепенно хозяева успокаивались, и тогда в каждом их слове, в каждом жесте и позе все откровеннее сквозило рабское преклонение перед особой знатного гостя. Безобидные, как мухи, благодушные и приторно любезные, они с удивительной ловкостью льстили богатому старику, сокрушенно расспрашивали, почему он так долго пропадал, восторгались его бодрым видом, находили его помолодевшим, и, будучи суеверными, после каждой любезности косточкой согнутого пальца стучали по дереву, чтобы нечистый не подслушал и не сглазил дорогого родича. Если бы хоть кто-нибудь знал, как мучительно было лицемерить всем этим дальним кузенам и кузинам, которым так хотелось убедить старца в горячей привязанности к нему, заставить поверить, что он для них самый близкий, самый милый человек на свете! Но подозрительный скряга держался на расстоянии, не позволяя накинуть на себя сети, сплетенные из тончайшей лести. Он мало говорил, недружелюбно покашливал и лишь иногда под обвислыми усами обозначалось подобие улыбки.

Так тянулось время до полудня, когда хозяева начинали незаметно перемигиваться между собой, будто ненароком выходить в коридор и, возбужденно пошушукавшись, с довольным выражением на лицах возвращались в комнату. Вдруг, как по сигналу, все умолкали, и тогда глава семейства торжественно заявлял, что, дескать, и он, и все домочадцы будут счастливы, если брат окажет им честь и останется отобедать с ними. При этом глава семьи с подкупающей откровенностью заверял гостя, что обед у них очень скромный, можно сказать даже — скудный, но они считают гостя непременным членом своей семьи и только поэтому позволили себе пригласить его к столу. Сперва богач отказывался, однако в конце концов уступал настойчивым просьбам и уговорам.

Нельзя сказать, что обед и в самом деле отличался обилием, но никто не взялся бы утверждать, что он был скудным. На стол, покрытый чистой скатертью, прежде всего ставилась миска с овощным или фасолевым супом, потом подавалось тушеное мясо с гарниром или фаршированный перец. Дорогой гость вкушал изрядные порции каждого блюда и пока остальные, словно стесняясь, едва притрагивались к пище, он, напротив, уплетал за обе щеки, подчеркивая, что чувствует себя, как дома. Взволнованные родичи тревожно следили за каждым его движением, наперебой подавали ему хлеб, подливали вино, купленное на последние деньги, а дети удивленно глазели на необыкновенного дядю, силясь понять, зачем он, как маленький, подвязал к шее салфетку и почему у него так смешно подергиваются усы во время еды.

В конце обеда появлялся принесенный стариком виноград, вокруг которого разыгрывались такие трогательные сцены всеобщего умиления

и поднимался такой шум, как если бы предлагали отведать диковинный заморский плод. Хозяева не находили слов, чтобы оценить виноград, сравнивали его с янтарем и с восторгом разглядывали каждую ягоду. Старый чревоугодник ел больше всех, его ожиревшая шея наливалась кровью, глаза загорались ненасытной жадностью. Он сам заражался неискренностью сотрапезников и, в свою очередь, начинал сочинять, будто такого винограда теперь днем с огнем не сыскать в продаже, будто он прислан из провинции одним приятелем, у которого чудом сохранились две-три редких лозы, сберегаемых для министров и избранных персон.

После винограда подавали кофе, затем начиналась приятная беседа. Родственники, люди благоразумные, говорили с величайшей осторожностью, стараясь не обронить ни одного словечка, которое могло бы возбудить подозрительность старика или открыть их заветные мысли. Они не только не жаловались на свою долю, а, наоборот, при каждом удобном случае с притворным равнодушием подчеркивали пресыщенность жизнью. Со свойственным бедноте легкомыслием они радостно толковали о падении цен на персидские ковры, о том, как удобно иметь дома электропечь или холодильник. Обо всем этом говорилось таким тоном, будто они собираются завтра же купить эти вещи. Так родственники богача пытались выдать себя за людей, для которых деньги не представляют никакого интереса и которые с полным равнодушием относятся ко всяким материальным благам. Чтобы усилить приятное послеобеденное настроение, они показывали фокусы со спичками, перебрасывались шутками или затевали гадание на кофейной гуще и с радостью обнаруживали на дне чашки гостя силуэты павлинов, ангелов и львов — блестящие предзнаменования головокружительных успехов.

Исчерпав весь запас красноречия и развлечений, родственники подталкивали к старику того из детей, кто слыл в семье вундеркиндом, и после долгих настойчивых уговоров заставляли показывать свои дарования. Короткостриженный феномен с торчащими врозь ушами и никогда не заживавшими ободранными коленками смахивал на уличного драчуна-забияку, но, разумеется, внешность совершенно не могла ни смутить родителей, ни поколебать их веру в светлую будущность сынишки. Поставленный, словно в наказанье, к стенке, парнишка доставал из кармана губную гармошку, вытряхивал из нее хлебные крошки и, зажав ее в кулак, наигрывал несколько военных маршей. Растроганная мамаша горделиво заявляла, что, кроме музыки, ее мальчик увлекается и рисованием, и ручным трудом, и даже техникой. Тут и папаша, вопреки желанию оставаться хладнокровным, перебивая жену, вспоминал поразительный случай, когда этот самый чудо-ребенок собственноручно отремонтировал насос примуса: бесспорное доказательство, что дитя — прирожденный инженер-механик.

До этой минуты все шло гладко и гость снисходительно взирал на молодое дарование. Но едва заслышав слова «инженер-механик», богач начинал беспокойно ерзать на стуле, выбивать ногой нервную дробь и откашливаться так, будто только что подавился рыбьей костью. Кому-кому, а уж ему хорошо было известно, что родители мальчишки — голытьба, и старик никак не мог отделаться от внезапного предчувствия, что содержание одаренного ребенка в университете может лечь на его плечи. Старый кащей, ощетинившись, злобно ополчался против науки, ожесточенно доказывал, что люди с университетскими дипломами подыхают с голоду и любой механик заткнет за пояс сотню инженеров.

Родственники, смиренно слушая ворчливого старика, не пытались

даже возражать ему. Опасное слово, нечаянно сорвавшееся с языка, пробудило его подозрительность, и теперь надо было любой ценой рассеять неприятное впечатление, вызванное родительской торопливостью. Отец, допустивший бестактность, виновато хлопал глазами, женщины безоговорочно присоединялись к мнению богатого тирана и тоже поносили всех ученых, хотя в потаенном уголке материнского воображения маячил призрачный образ будущего инженера.

Гость постепенно успокаивался и опять впадал в прежнее благодушное настроение. Его начинала одолевать сладкая дремота, как это бывает с каждым после сытного обеда, сдобренного вином. Богач извлекал из кармана пикейного жилета золотые швейцарские часы, бережно открывал крышку и заявлял, что ему пора идти домой.

Учтивые хозяева уговаривали не спешить, посидеть хотя бы еще часок-другой, но в конце концов гурьбой провожали его до ворот, хором упрашивая заходить почаще. Высокая фигура гостя скрывалась за ближайшим углом, и семейство возвращалось в свое жалкое жилище и долго спорило, волновалось и мечтало о наступлении того счастливого дня, когда, подчиняясь неумолимым законам природы, миллионер все-таки покинет землю, оставив им приличное наследство.

Совершив непривычную вылазку к родственникам, старец словно забывал о существовании каких-то братьев и сестер и становился еще недоступнее. Он целыми днями просиживал дома, пил липовый чай и перечитывал истрепанные брошюры о приключениях Шерлока Холмса и лишь под вечер выходил подышать воздухом, посидеть с приятелями в прокуренном кафе, где собирались престарелые пенсионеры.

Здесь, в компании чопорных отставных чиновников и пропахших камфорой рантье, богач чувствовал себя в безопасности. Вокруг не было людишек, мечтавших о его капиталах, не было голодранцев, которые только и думают, у кого бы призанять несколько грошей. Это было собрание обеспеченных себялюбцев с весьма раздутым чувством собственного достоинства. Хотя никакого писаного устава не существовало, они по молчаливому сговору считали себя чем-то вроде клуба эгоистов, спокойствие которых зависело от взаимного уважения мелочных интересов. Эта человеческая моль, самодовольная, проедающая свои пенсии и доходы, часами просиживала в кафе, играла в белот * или табло ** и на свой лад истолковывала международные события. Если мимо с веселым гамом проходили молодые лыжники и лыжницы, отправляющиеся на экскурсию в горы, завсегдатаи кафе прилипали к запотевшим окнам и со старческой ворчливостью посылали вдогонку двусмысленные шуточки.

Когда вспыхнула война и ее гигантский пожар стал охватывать мир, кафе зажужжало, встревоженное карточной системой, боязнью лишиться обеспеченного существования. Со старческим сладострастием поглаживая свои изрядно потертые пиджаки из дорогой шерсти, они с ужасом думали о том черном дне, когда придется надеть костюм из древесины. В обществе таких полутеней старый скряга попивал жидкий, переваренный кофе и, тяжело вздыхая, беседовал о том о сем. Перед ужином он покидал кафе, чтобы завтра снова вернуться сюда в тот же самый час.

В жаркий летний день, когда небо, казалось, побелело от зноя, смерть неожиданно оборвала нить унылого прозябания. Крадучись про-

* Игра в карты

** Азартная игра в кости.

никнув в особняк богача, она по-змеиному ужалила его и уволокла душу сквалыги. Никто не поверил бы, что старик мог так неожиданно закрыть глаза. Он мог скончаться от воспаления легких или любой другой, приличествующей возрасту болезни, с приливами и отливами между бытием и небытием, мог быть разбит параличом и еще долго волочить ноги, пока не наступил бы роковой миг. Но, по-видимому, провидение назначило для него именно такой конец, без предупреждения и излишних мучений. Он умер от разрыва сердца у себя в спальне, разыскивая в гардеробе рубашку. Вдруг почувствовал себя плохо, словно кто-то схватил его за горло, выпрямился, чтобы перевести дух, и с легким стоном рухнул на пол.

Весть о смерти старого скряги с быстротой молнии облетела всех родственников. Сперва никто не поверил, что его нет в живых, но мгновенье спустя их сердца забились сладостной надеждой. Гуськом, с горестными физиономиями, с цветами в руках потянулись родичи в его дом. Каждый подходил на цыпочках к покойнику, испытующе всматривался, чтобы убедиться, не воскреснет ли он, зажигал свечу за упокой души и почтительно целовал холодную руку. Женщины, прижимая к глазам платки, вздыхали и всхлипывали, хмурые мужья стояли в сторонке или уходили на веранду выкурить сигарету. Скрывая тайную радость, родственники заставляли себя оплакивать усопшего и казались убитыми горем. Утирая слезы, они про себя прикидывали, сколько наберется наследников и какая часть наследства придется на каждого. Их глаза воровато ощупывали окружающую обстановку, обшаривали каждую комнату, сверлили каждый предмет. Но иногда в их сознание закрадывалось тревожное подозрение: не успела ли старуха-родственница, жившая в доме богача и теперь с видом хозяйки бродившая по комнатам, захапать золото, рассованное бережливым владельцем по разным шкафам и ящикам. При одной мысли об этом они готовы были в клочья разорвать несчастную женщину, но тут же смягчались, предпочитая перетянуть ее на свою сторону, чтобы с ее помощью не выпустить из рук хотя бы то, что осталось. Все со страхом думали об одном и том же: как бы кто-нибудь не захватил больше других. Лишь покойник, невозмутимый и равнодушный, лежал в дорогом гробу и не интересовался земными расчетами. Его застывшее лицо было озарено слабым подобием улыбки, похожей на застывшее сияние камня.

Похоронная процессия была торжественной — с владыкой, церковным хором и длинной вереницей экипажей. За катафалком шли многодетные семьи родственников, а за ними, как стадо пингвинов, шествовала небольшая группа одетых в черное чопорных старцев, завсегдатаев кафе.

Бывший финансовый инспектор, с которым богач чаще всего играл в табло, произнес над открытой могилой прочувственное прощальное слово, назвав покойного достойным гражданином, прекрасным человеком и незаменимым другом. Наконец нетерпеливые могильщики опустили гроб, засыпали его землей, и провожатые вернулись в царство живых с просветленными мыслями и легкими сердцами.

Потянулось напряженное и мучительное ожидание вскрытия завещания. Родственники покойного бродили по улицам, как лунатики, по ночам беспокойно метались в постели и бредили во сне. Наконец в назначенный день утром, после бессонной ночи, они явились к нотариусу. Служитель закона встретил их холодно, колючими глазами смерил каждого с головы до пят, и церемония началась. Присутствующим казалось, что ровным, монотонным голосом нотариус читает не обыкновенное завещание, а какую-то страшную историю, от которой дыбом поднимались волосы и кровь застывала в жилах. Старый скряга отсекал от своих не-

сметных богатств огромные куски и расшвыривал их на сиротские дома и больницы, на постройку церквей и приютов, раздавал награды за научные труды, с мельчайшими подробностями расписывал расходы на будущие панихиды. Только своих нищих родственников он не удостоил ни единым словом. Им он не завещал ни гроша. Закоренелый человеконенавистник, за всю жизнь не протянувший никому руку помощи, ненавидевший бедняков и презиравший благотворительность, издевался теперь над надеждами этих скромных, давно небритых в знак траура людей; старый скряга после смерти вдруг сделался благодетелем общества.

Когда завещание было дочитано до конца, среди оскорбленных родственников послышался ропот возмущения. Кроткие, благонравные христиане в мгновение ока превратились в разъяренных ос. Обманутые, ограбленные, униженные, с перекошенными от бешенства лицами, они негодовали против ужасной несправедливости. Как покойник мог позволить себе расточать благодеяния за их счет? С какой стати ему понадобилось строить церкви и больницы, если его кровные родственники изнемогают от лишений и нужды? Кому нужен приют, на который он отвалил такую кучу деньжищ? Неужели у истаскавшегося развратника и в самом деле десятки незаконнорожденных сирот?

Такие мысли волновали и озлобляли родственников старика, собравшихся в кабинете нотариуса. Все они — архивариусы, письмоводители и прочий мелкий служилый люд, еще вчера угодливо пресмыкавшиеся перед богачом, заискивавшие перед ним, сейчас разбушевались, расшумелись и открыто проклинали покойника, называя его эгоистом, развратником, разбойником с большой дороги. В разгар перебранки и суматохи кто-то во всеуслышание заявил, что старик был не в своем уме, когда писал завещание. Конечно, только сумасшедший мог лишить родственников наследства и все свои богатства отдать в руки чужих, никому не ведомых людей.

Отчаявшаяся родня ухватилась за эту спасительную мысль и принялась чернить старика. Один уверял, что он своими глазами видел, как дядя расхаживал по квартире в турецкой феске, другой доказывал, что старикан, придя к ним в гости, вскочил на порог и закукарекал по-петушиному. Наконец еще кто-то вспомнил, что у богача, кроме искусственных зубов, были также искусственные почки. Правда, искусственные почки не имели ничего общего с человеческой глупостью, но он все же настойчиво твердил, что проклятый старик не был похож на обыкновенных людей.

Напрасно нотариус пытался успокоить разбушевавшихся родственников и уговаривал примириться с волей покойного. Напрасно пояснял он, что благодетель был вполне нормальным человеком и завещание совершенно законно, — никто не хотел ничего слушать. Родственники чувствовали, что заветное наследство ускользает из рук и из последних сил пытались спасти тонущий корабль с несметными сокровищами. Они клялись добиться пересмотра завещания, отстаивали свое право назвать новых свидетелей, которые подтвердят невменяемость богатого скареда, и, окончательно запутавшись, заговорили об опекунстве, забыв, что старик уже похоронен.

И сквозь гнетущий мрак, окутавший их сознание, несчастным родственникам чудились ловкие адвокаты, которые обнадеживали их и поддерживали в отчаявшихся душах едва тлеющий огонек призрачной надежды.

Орлин Василев

Упрямец

Перевод с болгарского Б. Диденко

Поглядишь на него со стороны — неказистый старичок: тщедушный, сухонький, еле душа в теле держится, но если уж он сказал: «Быть по-моему», — все! Тут хоть светопреставленье начнись — дед Вушо свое твердит: «Так и будет!»

Упрямый человек.

Еще лет двадцать назад его покойная жена возьми да и скажи ему в сердцах:

— Ведь праздник божий нынче... Чего же и ты, как все люди, не приоденешься? Мельтешишь перед глазами, ровно чучело огородное!

Рассердился старик, но руку на жену, как другие, не поднял, только пригрозил:

— А вот я и впрямь чучелом огородным стану, чтоб глаза тебе намозолить!

— Опять мудрить вздумал? — насторожилась старуха.

Он именно так и сделал: обошел сады, снял с какого-то чучела истрепанную шляпу и напялил ее на себя. А чтобы хозяева на него не сердились, надел на чучело свою новую шапку.

С той поры дед Вушо не расставался с древним убором.

Когда-то после первой мировой войны эту шляпу бросили итальянские солдаты, проходившие через село Враняк. Ни один исследователь не сумел бы теперь определить ни ее прежней формы, ни цвета: она стала похожей на сморщенную кору. Пыль, годами оседавшая на жирные пятна, покрыла ее струпьями, как броней. На самой маковке чернела отдушина — дырка, пробитая шестом, когда шляпу насаживали на чучело.

— Это для проветривания, — пояснял дедушка Вушо каждому любопытному, хотя все ясно видели, что стариковской голове и без дырки не было жарко; наверное шляпу носил когда-то настоящий великан: ветерок привольно гулял под ее тульей величиной с доброе гусиное гнездо, болтавшейся на маленькой голове старика.

Об упрямстве дедушки Вушо знали не только по истории со шляпой. Все из-за того же упрямства он один-единственный среди односельчан пил только анисовую водку.

Дело было так: лет восемнадцать назад кабатчик Гено привез небольшой бочонок настоящей загорской анисовки.

— Налей-ка, Гено, графинчик для пробы, — сказал дед Вушо, заказывая новый напиток. — Но, чур, сполосни графин как следует, чтоб в аромате разобраться.

— Пил бы ты лучше свою сливянку, — пошутил Гено. — Анисовка, брат, не для тех, кто ходит в таких смешных шляпах.

— Ага, не для тех, значит? — нахохлился дедушка Вушо и, расплатившись, отправился прямиком к корчмарю Тошо.

Никто не слыхал, зарекался ли старик не заглядывать к Гено, однако вот уже восемнадцатый год нога Вушо не переступала порога его корчмы. Надо сказать, что Тошо не растерялся: не поскупившись, он тут же дал телеграфный заказ и ровно через три дня получил точно такую же

анисовку. У Тоши были свои расчеты; он знал — стань старик завсегдатаем в его корчме, и другие любители выпить-закусить перекочуют к нему. Люди не ищут одной выпивки, они собираются, чтобы послушать умные речи, потолковать о политике, а во всем селе не было такого сведущего и красноречивого собеседника, каким слыл дедушка Вушо.

Кто из односельчан, кроме него, сумел укротить своих зятьев? На что, кажется, строптивым был последний, самый молодой, которого дед взял в свой дом, и тот стал ниже травы и тише воды после одного случая.

Как-то поздним вечером соседи с удивлением увидели свет, вспыхнувший в саду деда Вуши. Любопытные, как водится, потянулись к плетням. Сквозь листву они разглядели фонарь, подвешенный к ветке грушевого дерева, а под грушей — деда с лопатой в руках. Сгорбившись над ямой, старик изо всех сил долбил и долбил землю.

— Не то деньги закапывает, не то клад ищет...

— А зачем он тогда фонарь повесил?

— Эй, дедушка Вушо,— не утерпел Пейо, по прозвищу Скороговорка,— где это видано или слыхано, чтоб на ночь глядя люди сад перекапывали?

— Коли вы до сих пор не видали и не слыхали,— распрямляя усталую спину, ответил старик,— пускай сейчас народ подивится. Хочу, чтоб и зятья вдосталь насытились стариковскими трудами. Знаешь, что вечор сказал мне меньшой зятек?— обернувшись к плетню, спросил дед, хотя и не видел в темноте никого.— Ты, говорит, отец, совсем хозяйством не занимаешься. День-деньской в корчме торчишь.

— Неужто так и сказал?— послышался чей-то удивленный голос.

— Так и сказал... Вот я и задумал пособить ему. Темно, говорите? Не беда. Я фонарь зажег... Эх, думал, возьму зятя в дом — замена мне будет, кормилец придет, а оно вон как все обернулось...

И старик снова взялся за лопату.

Этому незадачливому зятю на другой день никто прохода не давал. Чуть не до слез его довели.

Вторая ночь наступила — дед Вушо опять за работу принялся. Смотрят соседи: старик землю копает, а меньшой зять под фонарем стоит и уговаривает тестя вернуться домой.

— Так уж и быть, вернусь,— смилостивился, наконец, дед,— ежели ты сейчас перед всем народом скажешь, что в другой раз и в мыслях меня не попрекнешь. Куда пойти вздумаю или чем заниматься решу — мое дело. Я свое отработал. Своей долей хозяйства командуешь? Ну и командуй, как хочешь! Чего еще тебе надо, пес ты этакий?

— Прости, отец...

— Никаких прости себе под нос! Скажи так, чтоб всем слышно было!

Некуда деваться, пришлось во весь голос крикнуть:

— Прости, отец, никогда больше не попрекну тебя...

— Так-то лучше,— проворчал старик, воткнул лопату в землю и под веселый хохот зевак вошел в дом.

После той ночи дедушка Вушо не мог нахвалиться зятьями:

— Не зятья — чистое золото!— подмигивая, говаривал в компании старик. — И кони у них — золото и жены — золото! Землю вспашут первыми, виноградники вскопают первыми! А кроткие, кроткие какие — муравью дорогу готовы уступить. Им ни в корчму, ни в церковь зайти некогда...

— С тебя пример берут,— съязвил Пейо Скороговорка.

— Не всю правду — полправды сказал,— не остался в долгу дедушка Вушо. — Я и сам дорогу в церковь забыл — нечистая сила засела

на полпути к алтарю, дальше корчмы не пропускает. Ничего, посмотрим, кто кого пересидит!.. А с зятьями у меня уговор: они трудятся за меня, я за них водочку попиваю... Видали, какая у меня в доме нынче тишь да благодать?..

Но, наверное, не зря говорят: не петь курице петухом, а и спеть, так на свою голову. Так случилось и с дедом Вушо. Он, конечно, легкую жизнь себе выговорил и ничто не мешало ему жить припеваючи, не будь он таким упрямым человеком. Когда началась великая война, дед возьми да и встань на сторону русских, наперекор своему недругу.

— Разбойник Гено за немцев стоит, а я за русских пойду. Мы еще поглядим, чья возьмет!

Вот как в одно время разгорелись сразу два сражения: одно на русской равнине между фашистами и большевиками, другое здесь, в селе, между кабатчиком Гено и дедом Вушо. Глядя на них, и все село раскололось надвое.

Гено еще в первую мировую войну разбогател, когда был радославистским* кметом**. Заполыхала новая мировая война — он снова стал барыши лопатой загребать. И не мудрено — сырье и продовольствие для фашистской армии поставлял. Сколько через его руки и шерсти, и жиров, и сои, и мяса прошло!.. Да и сын его, архитектор, присовокупил к отцовским капиталам изрядный куш, который получил за постройку бараков для тех же фашистов. Сынок этот был женат на немке,— потому самые крупные подрядчики и баловали его заказами.

Не удивительно, что за Гено потянулись все сельские мироеды: бакалейщики и прочие клещи-кровососы, а заодно и те, кто прислуживал им,— кмет, поп, директор прогимназии и учитель Стоянов, получавший особую мзду за то, что командовал здешним отрядом «Бранника» ***. Примкнули к ним и некоторые из перепуганных должников и родственников кабатчика Гено.

Остальные вранячане, кто открыто, кто втихомолку, держались ближе к деду — потомственному защитнику народа. Давным-давно турки преследовали отца Вушо и упрятали его в тюрьму в отместку за то, что по уполномочию односельчан он вел тяжбу с Рушид-беем из-за большого участка общинной земли на Вырвиште, которую бей самовольно захватил.

Когда в 1877 году русские войска перешли Дунай, отец Вушо первым встретил казаков хлебом-солью у сельской околицы, потом оседлал коня, ускакал вместе с казаками и пал смертью храбрых под знаменами героев Шипки.

Парнишка так и вырос, даже не запомнив отца, но каким-то неведомым образом подхватил и сохранил отцовскую веру в Россию. Эта его вера не пошатнулась и после того, когда стало известно, что русские рабочие прогнали своего царя. Чего только в ту пору ни писали о них газеты, чего ни говорили всякие ораторы: будто и русские вовсе не русские, а так — большевики какие-то, красные, на что Вушо отвечал:

— И вино бывает красное, а это совсем не так плохо!.. Я так рассуждаю: ежели большевики графские поместья народу роздали, то чем же они плохи?

Так Вушо и стал чем-то вроде союзника коммунистов, хотя хозяином он считался состоятельным — не было у него ни сестер, ни братьев, и все отцовское наследство ему досталось, в земле, значит, не нуждался, даже

---

* Васил Радославов (1854—1929) — лидер либеральной (радославистской) партии; в период первой мировой войны — премьер-министр Болгарии; после поражения Болгарии бежал в Германию.

** Кмет — староста.

*** «Бранник» — фашистская молодежная организация.

прикупал ее. Коммунисты относились к нему с уважением, хотя и знали, что старик попивал. Особенно любила его молодежь. Она, бывало, в корчму не заходила, если не было там дедушки Вушо. Еще издали завидев старика, парни кричали ему:

— Какие новости, дедушка Вушо? Выстоят наши?

Положение на фронте тогда было не из веселых: гитлеровцам поначалу удалось, как известно, отбросить русских, и враг заглатывал все новые и новые куски русской земли. Дед Вушо и тот дрогнул, хотя и старался ничем не выдать своей тревоги.

— Какие у нас дела — сказать в точности не могу,— сдвигая шляпу на затылок, отвечал он.— Газетам верить — крышка нам, а я так про себя кумекаю: коль скоро этот самый Гитлер по одной стежке с разбойником Гено двинул — не сдобровать ему. Тем, кто с Гено стакнулся, не миновать хорошей взбучки.

Парни посмеивались, а у самих на сердце кошки скребли: недели не проходило, чтоб кого-нибудь из них полиция не забирала. Если бы просто арестовали и посадили — полбеды; страшились побоев, после которых одних упрятывали во вратчанскую или плевенскую тюрьму, других еще дальше — ссылали на острова в Эгейском море. Когда тюрьмы заполнились до отказа, власти прикрыли техническое училище в Бяла Слатине и стали туда сажать народ.

Те, что считал себя благоразумнее, советовали и дедушке Вушо придерживать язык за зубами, но тот, отказываясь наотрез, серьезно и строго говорил:

— Война есть война! Драться, приятель, так драться до конца!

— Ну ты-то дерешься только словами!

— Словами ли, пулями — кто чем может! Слова иной раз бьют не хуже пуль!

Зимние дни тягучие, мужики изнывают от безделья, оттого-то любознательные и кочуют между корчмой Гено и корчмой Тошо да масла в огонь подливают: разбойник Гено так-то и так-то про большевиков сказал, Вушо так-то и так-то гитлеровцев поддел. Люди обменивались последними известиями, переданными берлинским, московским и лондонским радио.

Если кто-то, не разбирая дороги, шлепал прямиком по луже, разлившейся между той и другой корчмой,— все знали: несет новые вести из вражеского лагеря.

— Выкладывай, что там у тебя есть!— не давая вошедшему опомниться, торопят все.— Какие новости? О чем болтает разбойник Гено?

— Ничего особенного,— разжигая любопытство, нехотя цедил сквозь зубы хитрец.— Я его спросил, что, мол, там новенького, а он как гаркнет во всю глотку: «Обалдел я от этих побед! Все победы, победы да победы...»

Головы невольно поворачиваются в сторону дедушки Вушо.

А он:

— Победы, победы, победы!.. В прошлую войну тоже кричали — победы, победы, победы: Македонию взяли, Сербию взяли, Грецию... Потом как завопят: «Караул, братцы, спасите, — с голодухи подохнем!» Пришлось у американцев хлеб клянчить...

Удар был отбит.

Один Вылко Карамелский, обладатель нескольких десятков овец, даже не усмехнулся, услышав ответ деда. Солдатчину он служил не в захолустной Вратце, как другие односельчане, а в одном из столичных софийских полков, потому и ходил гоголем. Довелось ему однажды стоять на карауле во дворце. Прошел мимо часового царь Фердинанд и бросил на ходу:

— Здорово, герой!

— Здравия желаем, ваше величество!— рявкнул Вылко, и сердце его так и растаяло от царского приветствия. С той минуты он всем и каждому рассказывал, как царь с ним здоровался, и за всех царей горой стоял. Что бы они ни сделали — все одобрял. Потянулся Борис, фердинандов сын, за гитлеровцами, и Вылко туда же.

— Теперь так не получится,— замотал он лобастой, как у быка, головой,— теперь немцы во как держатся! Вечор сноха Гено самого Гитлера по радио слушала. Не нынче-завтра, сказывал, Москва у него в кармане будет. Так прямо и отрезал. До свиданья, сказал, берлинцы, в Москву со всем своим штабом еду. Оттуда с вами по радио говорить стану...

Нападение середняка-овцевода оказалось таким сокрушительным, что все щетинистые лица снова повернулись к щуплому старичку, жавшемуся поближе к печке.

— Она, Москва-то,— погрозил пальцем дедушка Вушо,— скольких таких, как Гитлер, видала — ого-го! А Наполеон не был в Москве? Тоже, видать, был охотник до черной икры и русской водки, а потом его казаки и на конях догнать не могли. Скоро Москва гитлеровскими пятками полюбуется...

В голосе ли дедушки Вушо не было прежней твердости, или, может, и вправду возможное падение Москвы расстроило самых горячих приверженцев старика — не знаю, но только на этот раз никто не улыбнулся.

Вылко Карамелский не сдавался:

— Как Москва рухнет, так и тебе крышка!—И его узкие глазки с рыжинкой, как у кота, метнув ядовитый смешок, скрылись под взлохмаченными бровями, свисавшими с бычьего лба.

С того дня Вушо больше не появлялся ни в одной корчме.

— Дайте-ка мне глянуть на него!— гудел разбойник Гено.— В какую нору заползла ядовитая гадюка? Уж не подавился ли он своим поганым языком? Вчера был ясный-преясный день и фельдмаршал фон Бок простым глазом разглядывал кремлевские колокольни.

— Чего они так канителятся, Гено?— умильно щурясь, допытывался Карамелский.

— Не канителятся, а не торопятся. Надо же войска к параду как следует подготовить. Торжественно надо в Москву войти, с музыкой, со знаменами!

Однако торжество почему-то не начиналось.

Неделю спустя стало известно, что большевики двинули в бой сибирские войска и остановили гитлеровцев. Еще через неделю передали: казачья конница обошла, оказывается, вырвавшиеся вперед гитлеровские танки, а следом пехота штыками прошлась — на целую сотню километров впереди себя все прочесала. И танки не спасли фашистов.

Дед Вушо, едва переступив порог корчмы, спросил про Вылко:

— Где Карамелец?

— Тут я,— отозвался из-за двери Вылко; он редко заказывал себе графинчик и потому не подсаживался к столику, чтобы не злить корчмаря Тошо.

— Чего ты торчишь здесь?— накинулся на него Вушо.— Чего не сбегаешь к разбойнику Гено, не полюбопытствуешь, когда же все-таки фашисты в Москву вступят?

— Да я уже спрашивал его,— торопливо забормотал Вылко и так высоко вздернул свои седые лохматые брови, что совсем закрыл изрезанный морщинами низкий лоб.

— Спрашивал, значит... А он что?

— Нефть, кричит, нужнее Москвы. Немцы не за города бьются, за победу. С нефтью победу легче добыть. Прежде надо с Кавказом кончить, потом отрезать их от Персидского залива, тогда Москва, как спелая груша, сама в руки свалится.

Вместо ответа запрокинул дед Вушо голову, вытянул вперед щетинистый подбородок и, разинув рот, громко щелкнул прокуренными зубами:

— Ам!

— Ты чего это, дедушка Вушо?

— Показываю, как Гитлер будет ловить... мух.

Словесная битва развивалась изо дня в день все с тем же «переменным успехом», как писалось в военных сводках, и она закончилась бы вместе с кровавой войной, если бы не произошли некоторые чрезвычайные события.

Однажды, ни с кем не поздоровавшись, появился Вушо в корчме, молчит, пыхтит. Переглянувшись между собой, компания мигом сообразила: не в духе нынче.

Принялись расспрашивать старика: что да как?

Выше головы поднял он сперва правую руку, за ней — левую, будто горе отшвырнул прочь:

— Все! Конец!

— Что «все», дедушка Вушо? — встревожились вокруг.

— Сталинград!.. Повстречал сейчас внука Цеки Етропольца из Каменнопольца. С базара шел. Триста двадцать тысяч, говорит, захлопнула мышеловка! С фельдмаршалами и генералами, полковниками, майорами и прочими офицерами и унтер-офицерами, с фюрерами — со всеми ихними потрохами. Кто перебит, кто сдался!.. Георгий! — обернувшись, позвал старик Георгия Голяка. — На! Да держи, говорят тебе! Вот, возьми двести левов. Ступай к Гено и закажи на всех, кого у него в корчме встретишь, по чарке водки. Сам пропусти две, а этому разбойнику одно скажи: дескать, яловая корова у деда Вушо отелилась, потому он и угощение ставит!

Пошел Георгий. Но он был не из тех, кто, как попугаи, чужие слова твердят, он любил все на свой лад переиначивать.

— Налей-ка себе графинчик сливянки! — подступил он прямо к корчмарю.

— За твой счет, Голяк?! — растерялся Гено, пораженный неслыханной щедростью бедняка из бедняков. — Благодарствую, но, по-моему, лучше б тебе жратву какую взять для своих ребятишек, чем первых встречных водкой поить.

— Угощенье не от меня, — прикидываясь простачком, пояснял Георгий, — а от дедушки Вушо... Возьми, говорит, две сотни левов, сбегай к Гено и угости всех подряд, кого у него в корчме увидишь. А Гено, говорит, пускай пару чарок пропустит, чтоб Сталинград у него в глотке не застрял.

Разинул Гено рот — ответить, видно, что-то собирался, — языком ворочает, а слов нет. Сперва побледнел, потом вдруг кровью налился — чуть кондрашка не хватила. Перепугались люди, которые в корчме сидели. Один Голяк, как ни в чем не бывало, с плеча рубит:

— Да ты налей, Гено, себе, налей, говорю... не бойся, деньги — вот они. Выпей, глядишь не поперхнешься победой... Триста и двадцать тыщ пленных фашистов — это тебе не баран начхал. Во всей болгарской армии столько, пожалуй, не наберется. Влипли, сказывают, с фельдмаршалами, с генералами, с полковниками и подполковниками...

— Во-он! — заревел Гено, замахнувшись полной бутылкой.

— ...и с фюрерами! — показав язык, выкрикнул Голяк и вьюном выскользнул за дверь, торопясь поделиться новостями.

Когда корчмарь стал приходить в себя, Вылко Карамелский, собравшись с духом, спросил:

— Что же это получается, Гено?.. Кому верить-то нынче?.. Я, бывало, всегда себе говорил: у Гено уму-разуму учись, он мужик башковитый, гляди, сколько добра нажил... И сына в люди, в архитекты вывел и женил его с расчетом — на немке, — вот кому видней, кто войну выиграет. А теперь погляжу, какой-то там Вушо хочет всем нос утереть!

— Еще посмотрим, кто кому нос утрет! — буркнул Гено, срывая с гвоздя шубу. — Я ему покажу, что за большевистскую пропаганду бывает!..

О чем он потом из кметского кабинета с околийским начальником по телефону разговаривал — он один знает, известно только, что еще под вечер прикатил из города автомобиль с двумя стражниками, схватили они дедушку Вушо и отвезли в Бяла Слатину.

Спрашивает его околийский начальник:

— Правду ли говорят, что ты за победу большевиков под Сталинградом выпивал?

— Правду, — признался дедушка Вушо. — Мы с корчмарем Гено вроде бы об заклад бились. Поспорили с ним, кто кого одолеет: Гитлер русских или русские Гитлера.

— Ну?

— Ну, ежели русские наподдавали Гитлеру, должен я был Гено угощать?... Куда же деваться мне — проиграл, значит...

Околийский начальник только плечами пожимает, глядя на старика: кто перед ним — выживший из ума старик или хитрец, который прикидывается простаком? Немало изворотливого, ловкого умом народа перебывало здесь — и адвокатов, и учителей, и торгового люда, — но каждый, едва переступив порог, готов был вывернуться наизнанку, только бы увильнуть от признаний. А эта серая деревенщина, не моргнув глазом, открыто говорит, что русские наподдали Гитлеру...

— Постой, постой, — остановил старика начальник, решив поиграть с ним, как кошка играет с мышью. — Это еще не известно, кто кому наподдал. Сталинград...

— Ну, нет, лучше уж ты сам постой! — оборвал его Вушо, не привыкший к тому, чтобы ему перечили. — Как же, говоришь, не известно, господин начальник! Давным-давно все было известно. Я как увидел, что Гитлер с разбойником Гено одним умом живут, сразу сказал: пустой он человек. Это только дурак мог возомнить, будто ему ничего не стоит одолеть русских.

Околийским начальником был у нас специально подобранный тип: к нему из самой Вратцы привозили подпольщиков, если хотели без судаследствия разделаться с человеком. А дед Вушо ухитрился дать делу такой оборот, что даже человек-зверь побоялся к дуракам себя причислить, хотя и верил в победу фашистов.

И со зверьем, как видно, иной раз чудеса приключаются: первый раз в жизни отправил он к следователю небитого арестанта.

Смелость помогла деду Вушо и на суде. Когда председатель суда, похожий на тех прилизанных франтов, какие красуются на вывесках провинциальных парикмахеров, спросил обвиняемого, действительно ли тот сказал, что немцы могут быть побеждены, старик перебросил ему через зеленый стол встречный вопрос:

— А разве ты сам-то, господин председатель, не видишь ничего? Я думал, один разбойник Гено ослеп, а оказывается, и ученые люди не ахти какие глазастые!

Нахмурился председатель, усмехнулся молодой судья слева, засмеялись и адвокаты. Когда прочитали приговор, весь зал ахнул: дедушке Вушо всего-навсего три года тюрьмы дали, хотя других за подобные слова приговаривали и к десяти и к двенадцати годам, если им вообще удавалось целыми-невредимыми выходить из полицейских участков и добираться до скамьи подсудимых.

Вушо и после суда не сдался. Прежде чем захлопнулась за ним кованая тюремная дверь, он успел передать зятьям:

— Скажите там этому разбойнику Гено, что домой приду вместе с русским войском. Пускай тогда не попадается мне на глаза!

...Русские перешли Днестр и быстро подходили к Румынии. Некоторые горячие головы из односельчан дедушки Вушо клялись и божились, будто ночью они своими ушами слышали пальбу советской артиллерии.

Разбойник Гено прикусил язык.

День, другой проходит — корчма его на замке стоит. По нотариусам, говорили, бегает. Все свое хозяйство раздробил, что полагалось — дочерям отделил, остальное — внуку своему, сынку снохи-немки. Сам задумал в Софию к сыну перебраться. Не захотел ждать возвращения из тюрьмы дедушки Вушо и тех парней, которых по его наветам туда упрятали. Один из них будто бы сказал кому-то, что пуля по Гено тоскует...

Перепугался и Вылко Карамелский: вдруг, думает, и вправду русские придут! А если шепнут им, что все это время он к разбойнику Гено да к царю Борису жался? Не видать ему тогда своих овец, которых он по одной своим трудом выхаживал...

Отвернулся Вылко и от Гено, и от царя Бориса, и от Гитлера, прильнул к приятелям деда Вушо и все им в глаза заглядывает.

— Как думаешь, Георгий, — вкрадчивым голосом спрашивает он Георгия Голяка, с которым прежде и полсловом не перекидывался, — сумеет Гено в Софии схорониться? Город, скажу я тебе, громадный! Я его еще по действительной помню.

— Нигде ему не схорониться! — горячился Голяк, возбужденный подходом русских.— Не знаете вы деда Вушо! Он этого разбойника Гено из-под земли достанет. А ну-ка, скажет, вылазь, сучий сын! — И, скрючив пальцы, Георгий показывал, как дед Вушо ухватит корчмаря за шиворот. — Порасспросим сейчас тебя, какие ты по телефону доносы передавал!..

— Как по-твоему, Георгий, что с ним сделают?

— Что сделают? — распалялся Георгий. — Партизанам его отдадут, а они...

— Тсс!.. Шшш!.. — дружно зашикали со всех сторон, и каждый, кто сидел в корчме, беспокойно осмотрелся: нет ли по соседству чужих?

— Вы чего это? Чего зашикали? — спохватился Голяк. — Лишнее я сболтнул?

— Ничего, Георгий, ничего! — успокаивал его Карамелец. — Тут свои, а бог даст русские придут — каждый получит, что заслужил... Ого! — вздрогнул он. — Тихо!.. Слыхали?

Все притихли и стали прислушиваться: с севера катился глухой подземный гул.

— Наливай, Тошо! Ставь каждому по чарке! — неожиданно крикнул Вылко Карамелский. — Я плачу!

Тошо своим ушам не поверил: впервые за тридцать лет Вылко Карамелский угощал. И не одного, а всех подряд!

Каких только не насмотришься чудес с приближением советских танков!

Эмиль Манов

Миллионер

Перевод с болгарского В. Легентова

Меня свел с этим человеком весьма забавный случай. В то время я был еще студентом, одним из тех бедняцких парней, которые чудом окончили гимназию и попали в университет. Мы усердно готовились к каждому экзамену и, хотя жестоко нуждались, никогда не просили денег взаймы: никто все равно не рискнул бы их нам одолжить. Поэтому я вынужден был зарабатывать хлеб насущный своим трудом и нанялся за обед и ужин официантом в третьеразрядный ресторан на улице Позитано; его завсегдатаями были ремесленники, мелкие торговцы и обнищавшие чиновники. Громкое название ресторана «Булаир» *, как вы сами догадываетесь, не имело ничего общего ни с внешним видом этого заведения, ни с его более чем скромной кухней. Это название напоминало лишь о том, что владелец ресторана дядя Стамен был некогда храбрым подпоручиком и обладал добрым десятком орденов за балканскую и все последующие войны. Орденов он, правда, не носил, но зато сохранил устрашающие скобелевские усы, по которым легко было узнать отставного военного. Счастьем служить под его командованием я был обязан тому обстоятельству, что владелец ресторана и мой покойный отец воевали в свое время в одном полку, а дядя Стамен постоянно умилялся от всего, что напоминало ему о военной службе. Не думайте, однако, что он был склонен баловать меня. Нет, он был строг и часто повторял, что деньги развращают молодых людей и что сам он впервые в жизни держал их в руках в день, когда получил первое ефрейторское жалованье. Поскольку я еще не был даже солдатом и не имел никакого чина, то следовательно... Следовательно, за свой труд я не получал ни гроша. Зато во время каждого обеда и ужина я имел право поглощать столько хлеба и супа, сколько душе угодно. Этой возможности завидовали многие студенты, а дядя Стамен меня отечески наставлял:

— Ешь, ешь, видишь, как ты отощал, чего доброго чахотку наживешь. Прежде всего в жизни заботься о еде, остальное приложится.

Эта философия пришлась мне по вкусу, и я ревностно следовал его советам в меру своих сил и способностей...

Но я намерен рассказать здесь не о дяде Стамене, а о бае Пенчо, скромном и незаметном чиновнике по сбору налогов, с которым меня свела одна анекдотическая ошибка.

Однажды в пору полного безденежья, когда даже моя добрейшая хозяйка взбунтовалась и угрожала выбросить меня с помощью полиции из чердачных хором, произошло нечто невероятное: я получил повестку из Софийского налогового управления. Да, повестку! Маленький зеленый листок, заполненный по всем правилам — с точками, запятыми и непонятной начальнической росписью внизу: «Налогоплательщику господину... Явиться незамедлительно... десятое окно... для важной справки».

---

* Булаир — город, вблизи которого во время Балканской войны 1912-13 гг. произошло крупное сражение между болгарской и турецкой армиями.

Словно гром небесный обрушился мне на голову — я чуть не сошел с ума. Я — налогоплательщик! Даже топчан, на котором я спал, был чужой. Мое имя не фигурировало ни в каких ведомостях, даже в качестве почетного официанта «Булаира». Оно было запечатлено разве что в душе моего благодетеля дяди Стамена. Какие у меня могли быть налоговые дела!.. И все же проклятая повестка лежала перед глазами, а в ней черным по белому значилось: «Налогоплательщику» и далее — «для важной справки»...

Внезапно в моей душе вспыхнуло любопытство, и я загорелся нетерпением. Признаюсь, во мне проснулась какая-то дотоле неведомая суетность: оказывается, государству известно, что на свете живет некий Иван Велев и живет он не просто так, а числится в списках должников, не укрывшихся от всевидящего ока самого важного общественного органа— царской налоговой службы.

Я почувствовал себя почти государственным человеком. С вечера я положил брюки под соломенный тюфяк, чтобы разгладить их тяжестью собственного тела, и всю ночь не смыкал глаз, боясь повредить складку. Утром не выспавшийся, но с сознанием собственного достоинства я осторожно извлек брюки, натянул обветшалый пиджак с потертыми рукавами и двинулся прямо в налоговое управление.

Я отыскал десятое окно в самом темном углу зала. Чиновник, сидевший за перегородкой, посмотрел на меня краешком глаза и, наверно, не открыв во мне ничего примечательного, тотчас же отвел взгляд, зевнул и снова углубился в бумаги. Ожидая, я с улыбкой наблюдал, как с его лба по широкому утиному носу одна за другой скатывались капельки пота и, задержавшись на огромной бородавке, медленно стекали на верхнюю губу.

Он даже не давал себе труда вытереть пот со лба, и лишь время от времени, видимо, ощущая слабое щекотание, шевелил ноздрями, отчего бородавка смешно вздрагивала. Чиновник, казалось, не следил за тем, что пишет его рука. Глаза его лениво смотрели в какую-то ведомость, из которой он механически переносил данные в тетрадь. На его лице лежала печать полнейшего безразличия. Я готов был биться об заклад, что можно спокойно вытащить у него из-под носа список и заменить его томиком стихов Гейне: чиновник ничего не заметит и будет по-прежнему что-то вписывать в тетрадь...

Наконец, он остановился, захлопнул тетрадь и аккуратно разложил по местам письменные принадлежности. Затем, не глядя на меня, протянул руку над перегородкой и лениво шевельнул пальцами.

Я подал зеленый листок. Он поднес его к глазам, раскрыл другую тетрадь и, отыскав необходимую страницу, медленно повернул ко мне голову. На его лице появилось нечто похожее на любопытство.

— Шестьдесят три тысячи сто двадцать один лев и тридцать стотинок, — произнес он ровным, невыразительным голосом.

— Что это значит? — изумился я.

— Это сумма вашего долга за последние два года. С процентами.

Я на мгновение лишился дара речи и пробормотал что-то невнятное. Чиновник приподнялся с места.

— Налог с недвижимого имущества, строений и земельных участков общей стоимостью в пять миллионов триста тысяч семьдесят левов. Можете проверить, ошибки нет. — С этими словами он подал мне толстую конторскую книгу.

Сперва я не на шутку струхнул, но тут же меня разобрал смех. Никогда еще я так не смеялся... Когда я немного успокоился, то смог, наконец, объяснить, что единственное мое достояние, на которое я, бесспорно, имею право собственности, — это пальто. Правда, можно было спо-

рить о заплате на рукаве, ибо она была безвозмездным даром моей квартирной хозяйки, но такие подарки, насколько мне известно, налогом не облагаются...

Чиновник внимательно посмотрел на меня, покачал головой и потребовал паспорт.

— Ошибка, — сказал он сонным и несколько разочарованным голосом. — Вас спутали с другим Иваном Велевым.

Он опустился на место, и его бородавка вздрогнула от гримасы, отдаленно напоминавшей улыбку.

— Ошибка, господин миллионер, — повторил он.

Слова «господин миллионер» прозвучали так насмешливо и с таким неожиданно вспыхнувшим превосходством, что казалось: чиновник всю свою долгую жизнь поджидал случая посмеяться над кем-нибудь и теперь, наконец, этот случай представился.

Я подождал, не скажет ли он еще что-нибудь, но лицо его вновь приняло апатичное выражение и он уткнул нос в бумаги.

Глядя на него, я внезапно ощутил острое чувство боли за этого человека. В его широких, но безвольно опущенных плечах, обтянутых ветхой рубашкой, в полураскрытых губах, которые он, казалось, не в силах был закрыть, в почти бесцветных глазах, светившихся какой-то привычной му́кой, было нечто столь жалкое и забитое, что я даже не смог улыбнуться его шутке... Я покинул контору с тяжелым сердцем.

Однако судьбе было угодно, чтобы моя встреча с этим человеком не была последней. Спустя месяц я увидел его снова, но уже при других обстоятельствах. На сей раз служебным лицом оказался я, а клиентом он. Словом, я увидел его в «Булаире». Он сидел за столиком, стоявшим несколько в стороне, и оживленно беседовал с дядей Стаменом. Он был в сером стареньком пиджаке и в рубашке без галстука; на голове его криво сидела засаленная шляпа.

Когда я предстал перед ним, чтобы принять заказ, он меня сразу узнал.

— А, это вы, господин миллионер? Прошу суп...

Я принес ему суп, и он принялся есть, опустив глаза в тарелку и больше не обращая на меня никакого внимания.

С этого дня чиновник зачастил к нам в ресторан; садясь за столик, он всякий раз величал меня «господин миллионер».

Как ни странно, это обращение нас сблизило. Вскоре я узнал, что мой знакомый живет в Ючбунаре, в доме дяди Стамена, который и рассказал мне некоторые подробности его биографии. Впрочем, в биографии этой не было ничего особенного: он был сыном ремесленника, окончил гимназию в родном городишке, в Софию приехал в поисках заработка. Поначалу служил в страховой компании «Вечная жизнь», затем перешел в налоговое управление. Еще я узнал, что ему тридцать девять лет и он холост.

— Вот уж три месяца, как он живет у меня, — сообщил дядя Стамен. — Аккуратный человек и безобидный. Ну, а в остальном — мокрая курица. — Эта характеристика означала, что квартирант не курит и не пьет, а таких людей отставной офицер переносил с трудом.

— Но плату за квартиру вносит в срок, тут ничего не скажешь, — добавил дядя Стамен. — И до чего молчалив, на улице слова не проронит.

Звали чиновника Пенчо. Когда дядя Стамен представлял нас друг другу, фамилии его я не расслышал и невольно подумал, что у такого человека может и вовсе не быть фамилии.

Постепенно мы сблизились, и когда клиентов в зале было мало, мы ели с ним суп, сидя за одним и тем же столиком. Вскоре он начал назы-

вать меня по имени, а я его, в свою очередь, — бай Пенчо. Только изредка, когда бай Пенчо пребывал в хорошем расположении духа, он возвращался к своему прежнему обращению «господин миллионер». Это была единственная шутка, которую я за все время от него слышал.

Бай Пенчо был крупный, неповоротливый человек. Обычно он ходил в расстегнутой на груди, измятой рубахе. Даже зимой он не носил галстука, а только застегивал верхние пуговицы сорочки. Мне порою казалось, что на душе у него так тяжело, что он просто не в силах думать о своей одежде.

Как-то я спросил его, сколько лет он прослужил в налоговом управлении.

— Сколько? — Он на минуту задумался и устало ответил: — Этой осенью будет двенадцать.

— Все на одном месте?

— На одном и том же.

Я ужаснулся. Двенадцать лет за одним и тем же столом, над теми же тетрадями... Бррр...

— Надо было все же жениться, бай Пенчо, — невольно вырвалось у меня. — Тогда ваша жизнь была бы хоть сколько-нибудь похожа на человеческую!

Он взглянул на меня своими равнодушными глазами, словно не понимая, о чем идет речь.

— С моим жалованьем семьи не прокормишь. — И он безнадежно махнул рукой.

— Как же ваши коллеги? Неужели все они холостяки?

— Ну, мои коллеги... Они, как бы это тебе объяснить, живут лучше. Они берут...

— Что берут?

— Взятки, подарки... А я на это неспособен.

Мне стало жаль его, и я смущенно пробормотал:

— Зато вы честный, порядочный человек, бай Пенчо.

— Оставь, все это пустое, — отвечал он задумчиво и убежденно.— Просто не могу брать и все!.. Раньше мне предлагали, а у меня рука не поднималась. Чудилось, что все сразу догадаются по моим глазам и что отец в гробу перевернется... А теперь даже никто и не предлагает. Хорошо, что со службы не прогнали!

— За что же вас прогонять?

— Представь себе, именно за то, что не беру взяток. Есть крупные налогоплательщики — они миллионами ворочают. Все начальники у них в кармане! Такому достаточно слово сказать, и от бай Пенчо следа не останется!

Он говорил все это без всякого волнения, без малейшего признака гнева, а тем более протеста против своей горькой судьбы. Такое равнодушие ко всему, даже к собственной участи, меня не поразило. Я попытался растолковать ему, что во всем виноват буржуазный строй, и заговорил было о политике. Однако он не проявил к ней никакого интереса.

— Нет смысла доискиваться причин, — сказал он, протянув руку, словно отстраняя опасность. — Все равно ничто не изменится. Богачи всегда будут жить в роскоши, а бедняки... Кому нужно о них заботиться?

Я был потрясен. Казалось, этому человеку было безразлично, когда он умрет — нынче, завтра или через пятнадцать лет. И я подумал, что когда бай Пенчо навеки заснет в своей одинокой холостяцкой постели, хозяева, чего доброго, обнаружат это лишь в конце месяца, придя к нему за квартирной платой. И никого не взволнует, не огорчит эта смерть...

Знакомство мое с бай Пенчо, начавшееся со встреч в ресторане, длилось около года. Затем мне пришлось покинуть столицу и образ его

улетучился из моей памяти. Однажды я попытался было представить себе лицо моего знакомого, но мне вспомнилась лишь большая бородавка на носу и капли пота около нее...

Наступила вторая мировая война. Много крови и страданий принесла она людям. Но вот, наконец, мир вновь возвратился на землю. Свободно вздохнула и наша страна.

И я, выйдя из застенка фашистской тюрьмы, снова вернулся в столицу. Прошло еще некоторое время, пока я вспомнил о моем прежнем благодетеле — дядюшке Стамене.

Я отыскал бравого отставного офицера и хлебосола в его ветхом домишке в Ючбунаре. Мы обнялись, и старый ворчун, расчувствовавшись, признался, что никак не надеялся увидеть меня живым. Затем он усадил меня на лавку у окна, а сам отправился на радостях за бутылкой водки. Мы выпили, разговорились и незаметно перешли к воспоминаниям.

— Я совсем приготовился было отправиться в ад, да видно не подошло еще мое время, — усмехнулся дядя Стамен. — Ничего, я не очень спешу. А ты помнишь Пенчо, моего квартиранта?

— Он умер?

— Что ты! Зачем ему умирать? Жив он, жив. Правда, он больше не живет у меня. Во время войны его призвали в армию, а когда он вернулся, то поселился в другом месте.

— Где он сейчас работает?

— Все там же. Сходи как-нибудь, взгляни на него.

Я и сам решил про себя разыскать бай Пенчо. Но работа в те дни целиком поглощала мое время, и, говоря по правде, я не знаю, пришлось ли бы мне вообще когда-нибудь повидать его, если бы он сам не помог мне в этом.

Однажды, когда я вышел из дому, какой-то рослый мужчина преградил мне путь и встряхнул меня за плечи.

— Не узнаешь, товарищ миллионер?!

Передо мною собственной персоной стоял мой старый приятель из налогового управления. В том, что я его не сразу узнал, не было ничего удивительного. Да и как было его узнать! За эти долгие годы бай Пенчо как-то помолодел. Он был одет в новый темносерый костюм, а накрахмаленный воротник сорочки был украшен старательно завязанным галстуком. Впрочем, дело не только в одежде!.. Самым удивительным было лицо: его озаряла широкая, приветливая улыбка, такая веселая, что даже бородавка от нее, казалось, побледнела. Бай Пенчо даже отпустил усы— правда, не такие пышные и роскошные, как у дяди Стамена, но все же достаточно внушительные. А глаза его!.. Прежде мутно-серые и невыразительные, они стали теперь ясными и синими.

— Бай Пенчо!..

— Он самый!

— Бай Пенчо, что с вами произошло?

— То есть, как — что произошло?

— Похоже, вы пошли в гору, сделались начальством?

— Чепуха, никакой я не начальник. По-прежнему на своей старой должности, за тем же столом, помнишь? — ответил он.

— В таком случае вы, верно, женились? — попытался я отгадать причину этого невероятного преображения.

— Господь уберег.

— Тогда в чем же дело?

Он наклонился ко мне и доверительно шепнул:

— Я тебе раскрою одну тайну, но помни, только тебе! Я больше не бай Пенчо, а Пенчо Великов, первый миллионер в Софии.

Он весело рассмеялся и хлопнул меня по плечу. Я взглянул на него, и у меня мелькнуло страшное подозрение.

— То есть как это миллионер?

— Очень просто — миллионер, — повторил он. — Миллион в банкнотах и звонкой монете!

«Он, видно, совсем рехнулся», — подумал я.

— Бай Пенчо, — осторожно начал я. — Мы давно не видались. Как ваше здоровье?

— У меня мозоль на мизинце правой ноги. А в остальном я совершенно здоров.

Я растерянно помолчал, а затем снова спросил:

— Значит, вы действительно миллионер?

— Совершенно верно.

— Я вижу, вы шутите...

Он улыбнулся, на минуту задумался и тронул меня за руку.

— Нет, не шучу, пойдем со мной.

С болью в сердце я последовал за ним. По дороге мы, естественно, говорили о различных вещах. Но я старался не упоминать о его богатстве и напряженно ждал минуты, когда бай Пенчо отскочит от меня и начнет вести себя как человек, сбежавший из психиатрической больницы или, по крайней мере, только что выписанный из нее.

Но, к моему удивлению, он вел себя совершенно спокойно. Только когда мы вышли на бульвар Георгия Димитрова, он легонько взял меня за плечи, повернул лицом в сторону вокзала и указал пальцем прямо перед собой.

— Вот где мои миллионы!

— Где, где?

— Видишь там две белых башни?

— Вижу. Это же новая теплоцентраль!

— Именно. Частица ее и является моей собственностью.

Я не нашелся, что сказать, и вопросительно взглянул на него.

— Не веришь? — усмехнулся он. — Пойди спроси нашего начальника. Когда теплоцентраль была еще только в проекте, он сказал мне, что половина ее принадлежит мне. Ну, пускай не половина, а, скажем, четверть — и этого с меня достаточно.

И бай Пенчо поведал мне свою тайну. Оказалось, что сразу после освобождения страны, когда предприятия еще не были национализированы, он неожиданно блестяще проявил себя при взыскании налогов с частных фирм. Налоги эти составляли миллионы...

— Сначала мною двигала злоба, — признался бай Пенчо. — Хотелось порастрясти всех этих мошенников — ведь некогда я был для них пылинкой под башмаком. «Погодите, — думал я, — вы еще увидите, что и пылинка может вам изрядно насолить!» Позже, когда я увидел, что повсюду началось грандиозное строительство, я загорелся этим и собрал изрядную сумму. Многие мои коллеги были лишены возможности действовать таким же образом. Их разбирал страх при мысли, что кто-нибудь из бывших господ вытащит на свет божий их грязное белье и расскажет, как они брали взятки. Да еще как брали... А мне что? Я ни у кого ничего не брал и сам никому ничего не давал. На профсоюзном собрании начальник объявил мне благодарность. Признаюсь, у меня будто крылья выросли. Выходит, что и я, пылинка, принес людям пользу, и меня стали считать человеком... Мои миллионы ушли вон на те башни теплоцентрали, на фундаменты новых строек, и мне радостно сознавать это.

Бай Пенчо разволновался, глаза его увлажнились. Я от всего сердца пожал ему руку.

— Как видишь, не один ты миллионер, — улыбнулся он.

Я пригласил его заглянуть ко мне вечером в гости, но он отклонил приглашение.

— В другой раз, сегодня я занят... меня ждут.

И он распрощался со мной, не объяснив, кто его ждет. Я стоял и долго смотрел ему вслед. Какая уверенная, гордая походка. Какая прямая спина!.. Куда девался прежний бай Пенчо — этот болгарский Акакий Акакиевич, вызывавший чувство жалости при одном взгляде на него? Чудеса, да и только!

Возвращаясь домой, я невольно улыбался. Ну, а что если действительно бай Пенчо в один прекрасный день вдруг женится? Признаюсь, теперь это меня не удивило бы.

Ангел Каралийчев

Марушка

Перевод с болгарского К. Пехливановой

Тошко ловко соскочил на перрон, размахивая большим брезентовым портфелем, поправил фуражку и оглянулся: никто его не встречал. Странно! Он медленно прошел под липами, обогнул станцию. Оглядел безлюдную площадь, валявшиеся в беспорядке бочки и канистры. Никого! Только вислоухий осел лениво тянулся к зеленой тыкве, свисавшей с заросшего терном огородного плетня. Тошко почесал затылок и закусил нижнюю губу. Куда теперь? Справа, перед отцепленным вагоном два человека осторожно катили по бревну тяжелую бочку. Один из грузчиков, подталкивая бочку, не выпускал кнута из рук.

— Эй, товарищи, — окликнул их Тошко, — нет ли здесь кого-нибудь из Каменца?

— Из Каменца? — отозвался человек с кнутом, — председатель хозяйства был.

— А где он?

— Сел в поезд и уехал. Тебе в Каменец?

— Туда.

— Тогда догони вон ту повозку, председательскую. Она каменецкая.

Выпрямившись, грузчик указал кнутом на маленькую двуколку, которая удалялась по проселочной дороге, усыпанной опавшими багряными листьями дикой груши.

Тошко пробормотал «будьте здоровы» и бросился за двуколкой. Догнать ее было нелегко, она уже скатилась с горы. Возница в наброшенном на плечи полушубке с поднятым до ушей воротником нахлестывал бойко бежавшую лошадь.

— Эй, товарищ! — крикнул приехавший, — стой, обожди немного!

Кучер натянул вожжи, остановил лошадь, обернулся, и удивленный Тошко увидел загорелое девичье лицо с высоким лбом, большими озорными глазами, сросшимися бровями и ямочкой на правой щеке. Одна коса девушки была переброшена через плечо и лежала на груди поверх темносиней шерстяной блузки.

— Чего тебе? — спросила девушка и нетерпеливо взмахнула кнутом.

— Ты в Каменец едешь?

— Так точно, в Каменец, — ответила она и смерила парня взглядом с головы до ног. Недурен. Фуражка заломлена по-солдатски. Нанковые штаны хорошо выутюжены, носки с пестрыми отворотами. А глаза...

— Подвезешь? — спросил Тошко.

— Тебя? В двуколке? Нет, приятель!

— Но мне надо в Каменец.

— А уж это твое дело. Куда хочешь, туда и иди. Ехать вместе со мной! Что я тебе — невеста? Что скажут люди, когда увидят нас вместе? — «Поглядите, кого везет наша свинарка!»

— Так ты свинарка?

— А что? Разве за свиньями ходить зазорно?

— Я этого не говорю, — пробормотал Тошко

— А ты за кого меня принял? За русалку?

Насмешливые огоньки вспыхнули в глазах девушки.

— Ну, раз нельзя... — примирительно сказал Тошко и зашагал дальше.

— Послушай, — остановила его девушка, — ты к кому едешь в Каменец?

— Меня пригласила ваша Марушка Дамянова Карадобрева — Герой труда. Она писала, что на станции меня встретит человек, но...

— Ну и обманула она тебя или просто подшутила. Марушка у нас вредная; надует, не долго думая, человека, а потом сама жалеет. Ладно, садись уж, коли к Марушке едешь. Не подвези я тебя — еще глаза мне выцарапает: она, знаешь, какая! Ну да я лучше помолчу.

Тошко ступил на ось колеса, прыгнул в двуколку и уселся, коснувшись ногой колена девушки, но она толкнула его локтем в бок:

— Садись подальше!

Парень отодвинулся и обиженно надулся. Отвернувшись, он молча уставился на придорожные деревья, за которыми тянулся бесконечный огород. Грядки помидоров напоминали густой кустарник.

— Ты говоришь, Марушка — Герой труда. Ну, какой она Герой? Ты, видно, не понимаешь разницы между Героем труда и орденоносцем. Ведь Марушке дали золотой Орден труда, а не Звезду. И хоть бы по заслугам! Я расскажу тебе кое-что, только ты, смотри, молчи: ведь звено Марушки совсем случайно собрало с гектара по пятьдесят восемь центнеров пшеницы. Попался ей самый лучший участок. Перед посевной тракторист Нейчо вспахал его так, что земля стала как пух. Просто с ног сбился парень. Его и надо было награждать. Кто работает, а кто загребает. Ты, парень, в этих делах ничего не понимаешь. Хоть была бы она работящей, не так бы еще обидно, а то соня-соней. Мать ее поутру за волосы дергает, дергает, иначе с постели не стащишь. А как усядется перед зеркалом, трех часов ей мало, пока не наведет на себя «наглядную агитацию». А без этого ей нельзя. Что правда, то правда: неказиста наша Марушка.

— Как неказиста? — раскрыл рот Тошко.

— Ты что ж думал, писаная красавица? Марушка, как картошка облупленная. Сказать тебе по правде, один глаз у нее стеклянный. Не знаю, может, и оба глаза искусственные, но уж за один — ручаюсь.

Стегнув лошадь, девушка прикрыла рот рукой и засмеялась.

— Странно, — сказал смущенный и озадаченный Тошко, — а мне другое рассказывали.

— Что тебе рассказывали?

— Что Марушка — на редкость красивая девушка.

— Обманули тебя. Все наши — вруны отчаянные. Вот ты и попался на удочку. У вас, в части, все такие простаки?

— А ты как догадалась, что я был в армии?

— По ушам узнала. Уж очень они длинные и красные. Наверно, начальство за уши таскало.

Тошко не знал, что ему делать: рассердиться и соскочить с двуколки или слушать эту девушку, которая сама не знает, что мелет...

— Ты по какому делу к нашей Марушке? Уж не приглянулась ли она тебе? — искоса посмотрела на него девушка.

— Да я ее никогда не видал.

— Тут и до тебя приезжали к нам в Каменец за шерстью, да сами убрались стриженными.

— Что ты хочешь сказать?

— Ничего особенного. Марушка высоко летает. С тех пор, как дали ей орден, совсем нос задрала. На людей смотрит сверху вниз. Но ты ей, может быть, понравишься: у тебя уши красные.

И девушка расхохоталась громко и беззаботно. Косы ее запрыгали. Тошко снова надулся. Такую он встречал впервые. До чего задиристая! Но почему-то он не может на нее сердиться! Что-то в ней есть такое...

Двуколка въехала в каштановый лесок. Невидимые птицы щебетали в ветвях.

— Тпру-у-у! — натянула вожжи, откинувшись назад, девушка. — Слезай и распрягай! — приказала она своему спутнику.

Тошко неохотно выпрямился, спрыгнул и разнуздал лошадь. Какое право она имеет командовать?

— Что будем делать? — спросил он.

— В прятки играть. Сказано мне — покормить коня, а твоя Марушка может и подождать, пока он попасется. Видишь, какой красавец? Всем коням председатель!

Распряженная лошадь взмахнула хвостом и побрела в кусты орешника. Девушка спрыгнула на землю, протянула руку и сорвала три ореха, попробовала их на зуб, но не смогла разгрызть.

— Твердые! — промолвила она и выбросила орехи. — Если бы ты знал, как пить хочется! Вон там, в зарослях, холодный родник, да боюсь я идти с тобой в чащу.

— Что я, людоед, что ли? — обиделся Тошко.

— Нет? Ну, тогда пойдем. Я забыла, что ты не обращаешь внимания на простых свинарок, вроде меня.

— Ничего такого я не говорил.

— Не говорил, но это и так понятно. Для тебя никого не существует, кроме Марушки.

— Почему ты так думаешь?

— Ах, вот как! Значит, встретишься в лесу с какой-нибудь другой и Марушка из сердца вон!

— Ну, ты меня не знаешь! — стиснул зубы Тошко и выпустил ветку, которую отвел было в сторону. Ветка хлестнула девушку по лицу. Свинарка метнула на него гневный взгляд, но промолчала.

Подошли к роднику. Девушка опустилась на колени прямо на влажную землю и принялась жадно пить; одна из ее кос окунулась в воду; Тошко сгреб в кучу опавшие листья, чтобы не выпачкать колен.

— Береги брюки, — сказала свинарка, — ведь Марушка стирать не любит.

Девушка уселась на зеленой траве под каштаном и вытянула стройные запыленные ноги в резиновых тапочках.

— Садись сюда! — пригласила она Тошко.

— С тобой рядом? Только смотри, не вздумай опять толкаться, — сказал парень и опустился на ствол поваленного дерева.

Солнце стояло высоко. Лес замер. Только родничок тихо лепетал, будто ребенок, разговаривающий сам с собой. С дерева падали дикие каштаны в зеленой, колючей оболочке; они трескались, и из них выкатывались блестящие светло-коричневые плоды, похожие на глаза свинарки.

— Ты говорил, что я тебя не знаю. Ну вот, пока конь пасется, и расскажи мне о себе.

— Зачем тебе понадобилась моя биография?

— Я вроде начальника кадров в нашем хозяйстве. Да и с Марушкой мы дружим, хотя и... поэтому мне и надо знать, что ты за человек. Только смотри, ничего не скрывай. Рассказывай по-дружески, откровенно...

Тошко почесал за ухом и задумался.

— Пожалуйста, брат. — И девушка взглянула на него своими большими глазами, в которых уже потухли насмешливые огоньки. — Я очень люблю, когда рассказывают что-нибудь хорошее, а листья в это время шелестят, шелестят над головою.

Как тепло она произнесла это слово «брат»! Оно проникло в самое сердце и притаилось там, как птенец под крылом матери. Девушка неплохая, хотя и насмешница.

— Я, — начал Тошко, — особенно ничем не могу похвастаться, но раз уж ты настаиваешь, а дела у нас другого нет, я тебе все расскажу, почему не рассказать.

И он заговорил. Вначале слова с трудом сходили у него с языка, но понемногу он разошелся, и говорил, говорил...

Девушка, опершись о ствол, слушала с полузакрытыми глазами. Какие у нее длинные ресницы! Они опустились, как крылья бабочки, и спрятали задорные глаза.

— Ты слушаешь меня? — спохватился Тошко.

— Слушаю, — тихо ответила девушка. — Что ж было дальше?

— А дальше мой старик не захотел войти в кооперативное хозяйство. Его виноградник у Белого камня заменили другим: тот был не лучше, но и не хуже. У нас такой уродился виноград — просто чудо. Но старик затвердил: нет да нет! Так и не собрал во-время урожая! Начались дожди, потом пошел снег и засыпал виноградник. А отец запил. Вечерами, бывало, не возвращался домой, пока его не вытолкают из корчмы. Была у нас корова — продал, за ней пошла старая веялка. Пропил и луг возле Азмака. Остался один осел, на котором раньше возили виноград. Однажды смотрю, отец собирается в поле. Поехал на осле. Доехал до корчмы и остановился выпить на скорую руку виноградной водки. Но он такой человек — без первого стакана обходится, а одним обойтись не может.

Начал он пить, голова кругом пошла — и забыл, куда ехал. Когда деньги кончились, заложил осла и пропил. После обеда я нашел его мертвецки пьяным: лежит навзничь на площади и ругается на чем свет стоит. Я не знал, куда деваться от стыда. Так меня допекло, что я решил отомстить людям из кооперативного хозяйства: я считал, что это они довели отца до такого состояния.

В эту пору как раз распустились листочки на молодых, только что привитых яблоньках в новом кооперативном саду... Темной дождливой ночью я взял дубинку, пробрался в сад и начал крушить ни в чем не повинные деревца. Все переломал. Когда вернулся домой, пришло мне в голову, что меня могут опознать по подковкам на каблуках, которые от-

печатались на сырой земле; я повытаскивал гвозди клещами и выбросил подковки...

Девушку передернуло, она прикусила губу, но Тошко сделал вид, что не замечает ее возмущения.

— На другой день председатель кооперативного хозяйства, бай Иван, позвал меня и, только я переступил порог канцелярии, сказал:

— А ну-ка, Тошко, подними ногу!

Я сразу понял, зачем он хочет увидеть подошву, и поднял правую ногу. Он уставился на каблук, на котором не было ни одного гвоздя, и озадаченно покачал головой:

— Странно! Очень странно!

Я обвел его вокруг пальца и решил еще больше насолить им. Собрал целую шайку парней. И Минчо, сын председателя, присоединился к нам. Ночью мы шлялись по улицам, стучали палками о плетни, дразнили собак и орали во все горло, не давая людям спать. Озорничали страшно. Однажды на вечеринке мы разбили лампу и стали гоняться в темноте за девушками. Наконец чаша терпения у людей переполнилась. В ту же ночь Коля — шофер и Вытю — ночной сторож хозяйства переловили нас. Посадили на грузовик и повезли. Спрашиваем, куда везут, а они молчат. Ехали до рассвета. Темень — друг друга не видать. Завезли нас в горы километров за шестьдесят от села и высадили в Малом ущелье. Ничего нам не сделали, даже пальцем не тронули. Коля повернул грузовик, а Вытю выступил с такой речью:

— Вы, — говорит, — не для нашего села люди. Ваше место здесь, в лесу, со зверями. Войте, сколько хотите, и деритесь себе с медведями!

Здорово они нас отчитали и оставили в горах. Ошарашенные, мы пошли бродить в лесной чаще. Бродили, бродили, а когда проголодались, поплелись обратно в село. Стыд и позор! Вернулись мы только на второй день. Не смели людям на глаза показаться: ведь все знали, откуда мы явились!

Вечером бай Иван встретил меня около колодца, схватил обеими руками за плечи, тряхнул и процедил сквозь зубы:

— Слушай, уходи ты лучше из села!

Осенью я ушел — не потому, что побоялся председателя: просто меня призвали на военную службу. День отправки в казарму был для меня тяжелым днем. Другие новобранцы, разряженные, украшенные цветами, уселись в телеги. Кони — с большими красными звездами на лбу. До Белого Камня их провожали братья, сестры. Меня не провожал никто. Отец посмотрел мутными глазами и едва ли понял, куда я иду. Матери моей — я забыл тебе сказать — давно нет в живых. Никто не пожелал мне счастливого пути, никто цветочка не подарил. И в телегах не нашлось для меня места.

Шагал я по грязной дороге и думал: пропащий ты, Тошко, человек! Во всем селе не нашлось никого, кто бы тебе лепешку в дорогу испек. Что ты будешь есть, пока тебя на паек не зачислят?

Когда я перевалил Кара-Орман * и вошел в густой бор, на душе у меня было чернее тучи, что ползла над землей. И вдруг меня осенило: а не уйти ли мне в лес? Чего ради я буду служить в армии? С голоду не помру. В лесу грибы есть и кислицы найдутся, а когда уж совсем плохо придется — украду ягненка из стада горных чабанов.

И я бросился в лесную глушь. Иду меж деревьями, как дикий кабан. В одном месте нашел зрелый кизил и набил им брюхо. Вдруг сорвался в глубокий овраг. На дне его — маленький ручеек, а по бережку — нежная зеленая травка. Смотрю, на прогалинке — партизанская могила, за-

* Предгорья Балкан.

ботливо огороженная ветками лесного ореха. На камне вырезаны имена двух бойцов, сложивших голову за свободу народа. Возле камня — обрызганные росой желтые астры с крупными венчиками и маленькими, как крылья пчел, лепестками. Так и светятся. Сердце у меня сжалось. Из какой дали пришел тот, кто принес эти цветы! А для меня во всем селе не нашлось ни одной травинки! Да и чего ради девушки стали бы дарить цветы какому-то хулигану, что поломал молодые деревца. Я невольно снял фуражку и долго стоял над могилой. Мысли вихрем проносились в разгоряченной голове.

Куда я иду? Или я с ума сошел? Почему не попробовать сделаться таким, как другие. Может быть, и я человеком стану?

Далеко за полночь я пришел в казарму. Меня одели, накормили и стали терпеливо шлифовать, как шлифуют камень.

Сначала я пытался обогнать других, хотел вырваться вперед, потом опускал руки и болтался в хвосте. Взыскания сыпались на меня, как удары палки на спину осла. Но постепенно я стряхнул с себя скопившуюся ржавчину и зашагал в ногу с товарищами. Стал забывать свои прежние горести. Но бывали и грустные часы. Ох, и тяжко мне было, когда другие получали письма и с сияющими лицами читали их. За первый год никто мне и двух слов не черкнул. Тогда я решил послать письмо самому себе. Написал его, когда товарищи спали, запечатал в конверт и бросил в почтовый ящик, чтоб никто не видел. Письмо это я получил далеко в горах, где мы в лагерях стояли. Удивились товарищи: значит, и я не забыт. Но письмо я никому не давал читать — узнали бы мой почерк.

Девушка молча погладила руку Тошко. А он сам себе дивился: отчего ему так хорошо стало от тепла девичьей ладони?

— На второй год перевели меня на пограничную заставу. Заслужил, значит, доверие, если сочли меня достойным охранять границу Республики. Сам в своих глазах вырос.

— Ну, что дальше? — робко спросила свинарка.

— Охранял я ее всеми силами. Не отлынивал, не ел даром народный хлеб... В тот день, когда мы изловили диверсантов, была страшная буря. Лил холодный, ледяной дождь. Пограничная река вздулась и ревела. Чтобы добраться до наблюдательного пункта, мне с товарищами пришлось переходить вброд разлившуюся речку. Перейти — перешли, но по горло в воде, еле выбрались на другой берег. Ты только представь себе, как это было: целых восемь часов лежали мокрыми до нитки. На рассвете под холодным ветром дождь превратился в снег. Пальцы рук и ног у нас заледенели. Мы уже не чувствовали их, когда показались диверсанты. Не буду рассказывать, как мы преследовали и задержали нарушителей. Скажу только одно: когда мы привели их на заставу и я протянул руку к котелку с кипятком для чая, то не мог удержать его, выронил и ошпарил кипятком ноги. После этого у меня сошли все ногти на ногах. Но ничего. Пальцы скоро зажили. Через месяц получил я письмо от бай Ивана, председателя нашего хозяйства. И деньги от него пришли. Он писал, что все село мной гордится. Как прочел я это письмо — заплакал. А Марушка прислала мне шерстяные варежки и записку со своим адресом.

— Ну, что ж, грели они тебя?

— Нет, не грели

— Почему?

— А я их не надевал. Храню как память. Ведь они — единственный подарок милой Марушки. В тот день, когда я получил варежки, написал я ей первое письмо.

— Что ж тебе ответила Марушка?

— Она мне написала...

Тошко уставился перед собой и начал пространно пересказывать письмо Марушки. Потом рассказал, что его произвели в сержанты; описал, как по возвращении из армии его встретил председатель бай Иван, как вступил в члены кооператива, рассказал, сколько винограда думает снять в этом году его бригада и как бай Иван обнял его, словно родной отец, перед всем собранием и с улыбкой проговорил: Тошко теперь — моя правая рука!

— Вот тебе моя биография,— закончил он.

Свинарка привезла Тошко к себе домой уже в сумерки. Ее мать встретила парня как родного сына. Пододвинула ему трехногую табуретку, а сама подошла к печке и склонилась над кастрюлей, из которой торчали ножки почти сваренного цыпленка.

Свинарка пошла за Марушкой. Мать накрыла на стол, нарезала петрушку для супа, сняла кастрюлю с печки, а девушки все не было.

Тошко начал томиться. Старушка заохала.

— И куда запропастилась эта Марушка. Заболталась где-нибудь и забыла про гостя. Дочка, а, дочка, где ты?

— Иду, мама!— послышался звонкий девичий голос.

Дверь из соседней комнаты распахнулась, и на пороге появилась свинарка, приодетая, нарядная, а в глазах ее светились все те же озорные огоньки.

— Оказывается, ты и есть Марушка?— ахнул Тошко.

— Так точно, товарищ сержант!— весело ответила Марушка, щелкнув каблучками и лихо приложив руку к виску.

Карл Сэндберг

Стихи

Перевод с английского Ивана Кашкина

БЕСКРОВНЫЕ УСТА СПРАШИВАЮТ

(1916)

Бескровные уста спрашивают:— Неужели семь миллионов убитых
не вправе просить за свою кровь клочок земли для своих вдов и сирот,
немножко земли для своих уцелевших сестер и братьев?

Бескровные уста спрашивают:— Неужели в удел им остался
только воздух, свободно овевающий землю, и ни клочка земли,
ради которой они месили грязь и кровь на поле сражения?

Бескровные уста спрашивают:— Красные полосы флага — ведь это кровь
свободного человека, твердо стоящего на своей земле,
а не кровь овцы, заколотой на баранину?

Бескровные уста шепчут, сомневаясь и мучась:— Кто унаследует землю?
Тот, кто в кровавых траншеях разрытой земли
стоял по колено в крови своих братьев?

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО ПОЭТУ АРЧИБАЛЬДУ МАКЛИШУ*, КОТОРЫЙ ПОКИНУЛ СВОЮ ФЕРМУ В МАССАЧУСЕТСЕ, ЧТОБЫ ВЫСТУПАТЬ В ЗАЩИТУ СВОБОДЫ

(1940)

Рыжеволосый Томас Джефферсон ** играл на скрипке,
Любил жизнь, народ, музыку,
Книги, рукописи и спокойные размышления:
Он любил мир, законность и порядок,
Обильный урожай яровой пшеницы на зиму прозапас,
Коров на зеленых пастбищах, жеребят и ягнят,
Яблони, готовые улыбнуться нам румяным ранетом,—
Джефферсон любил мир, как любят мир фермеры.
И все же — восемь лет он сражался на войне,
Своей подписью он скрепил ее объявление,

---

* В 1940 году американские профашисты вели яростную агитацию против вступления США в войну. Арчибальд Маклиш, как и другие сторонники президента Рузвельта, наоборот, призывал помочь союзникам в их борьбе с фашизмом

** Томас Джефферсон — видный американский деятель XVIII века, участник войны за независимость и один из авторов Декларации независимости.

Имя которому — Декларация независимости,
И сделал 4-е июля священным для нас днем.
А с ним был его друг и товарищ,
Бен Франклин: печатник, книжник, посол.
Франклину только и хотелось покоя
И чтобы не мешали ему мирно трудиться —
А он тоже воевал восемь лет,
Тот самый Франклин, который считал,
Что лучше народам решать свои споры,
Доверясь игральным костям, а не военным победам, —
Он стал в ряды борцов за свободу
И на восемь лет позабыл все, что любил:
Книги, печатный станок, опыты с электричеством,
Свои изыскания в практике, как и в теории,—
Все это дожидалось своего срока, пока он
Восемь долгих лет воевал за свободу и независимость.

Теперь, конечно, эти два чудака
Только двое в длинном ряду
Защитников мира, законности и порядка,
Которые жертвовали всем, что имели,
Ради абстракций: «Свобода», «Независимость».
Они были мягкие люди, ссор не искали,
Они хотели мира, покоя, свободы.

Оба они, говорят, были мечтатели,
Но они не подменяли жизнь иллюзиями,
Они давали отпор клевете и насилию,
Наскок искусственных обвинений и стали
Они отражали искусной защитой и сталью.

МИСТЕР АТТИЛА

(Август, 1945)

Вы стали мифом, профессор:
Ваш мягкий голос,
Ваши книги, теории,
Уклончивые заячьи повадки,
Академический головной убор
И средневековая тога.

Кто бы мог подумать, профессор?
Вы, такой забывчивый и рассеянный,
Вы, который, стукнувшись о дерево лбом,
Вежливо говорите: «Ах, а я думал, что вы дерево»,
И проходите дальше, рассеянный и забывчивый.

Это вы, мистер Аттила? Как вы себя чувствуете,
Снаряжая заряды всесокрушающей силы?
Неужели это вы — этот атомщик-практик?
Неужели вы отказались от ваших абстракций?
Ведь это вы, мистер Аттила, недавно сказали:
«Простите, но, кажется, нам удалось добиться некоторых
результатов
В понимании остаточных свойств радиации атома».

ГАНСУ ХРИСТИАНУ АНДЕРСЕНУ — С ЛЮБОВЬЮ

Кухонный табурет сказал хлебному ножу:
«Почему у тебя нет ножек?»
Хлебный нож ответил: «А у тебя нет зубов!»
Так они поссорились летом,
И ссора их затянулась до зимы,
А потом еще до зимы, и еще до зимы, и еще,
Пока, очутившись в чулане,
Кухонный табурет не сказал:
«А у тебя и зубов нет!»
А хлебный нож:
«А у тебя нет и ножек».
В чулане было тихо.
Здесь не было надоедливых людей,
Не кипел суп, не шипели сковороды.
Кучка угля, старые швабры, поломанные инструменты —
С ними можно было беседовать вволю,
Но только все они обычно молчали.

ПОЗНАТЬ ТИШИНУ ДО КОНЦА

Для одиноких сердец почти всегда звучит музыка.
Когда музыка смолкает, наступает тишина,
Которая равнозначна звучанию музыки.
Познать тишину до конца — значит познать музыку.

ЗАГАДОЧНАЯ БИОГРАФИЯ

Кристофо Коломбо был бедный человек.
Бедность загнала его на край света;
Начал он с бедности и сумы, кончил тюрьмой.
Бедный Коломбо, голодный Коломбо,
В холодных стальных кандалах,
Достойный, знаменитый Кристофо Коломбо.

Роже Мартен дю Гар

Воспоминания

Перевод с французского Р. Ралова и Н. Столяровой

В марте этого года в Париже было широко отмечено 75-летие одного из крупнейших писателей современной Франции — Роже Мартен дю Гара. Несколько раньше в издательстве Галлимара вышло его собрание сочинений. Французская критика посвятила дю Гару ряд статей, среди которых выделяется большая, полная тонких, хотя подчас и спорных мыслей работа Альбера Камю, предпосланная собранию сочинений дю Гара.

В это собрание, помимо монументального и получившего мировую известность романа «Семья Тибо», входят также и произведения, мало известные советскому читателю: ранний роман «Становление», остро звучащий в наши дни роман «Жан Баруа», фарсы из крестьянской жизни, пьеса «Безмолвный», повесть «Африканское признание», переводившаяся у нас ранее «Старая Франция» и др. Особый интерес представляют впервые опубликованные «Воспоминания», отрывки из которых печатаются ниже.

Теперь, когда написанное дю Гаром собрано вместе и перечитываешь все в целом, хочется еще раз продумать творческий путь писателя. Некоторые, казалось бы, второстепенные вещи бросают неожиданный и резкий свет на шедевр дю Гара «Семью Тибо». «Воспоминания» полнее раскрывают нам и облик писателя, и его творческую лабораторию. Они многое объясняют нам и в загадочном молчании Р. М. дю Гара на протяжении последних пятнадцати лет.

Нельзя думать о Роже Мартен дю Гаре, человеке и художнике, без чувства глубокого уважения. Как часто в своих оценках современных писателей мы скованы преклонением перед писателями прошлого! Как трудно произнести о нашем современнике слово «классика»! Мы все ждем, когда книга отодвинется в прошлое и это слово произнесет за нас кто-нибудь другой. Но не лучше ли прямо сказать, что думаешь и чувствуешь, читая «Семью Тибо»? Да, это шедевр, да, это классика! Роман дю Гара погружает нас в такие глубины человеческих характеров, заставляет так раздумывать о смысле бытия, так говорит нам о долге человека и поколения, как это свойственно только подлинно высоким созданиям искусства. И если литература — человековедение, то «Семья Тибо» — истинная литература.

Как достиг всего этого Р. М. дю Гар? Без таланта, конечно, нет искусства. Но какая требовательность к себе, какой самоотверженный труд стояли здесь за талантом и привели его к победе! «Дать свою полную меру», дойти до предела своих творческих возможностей,— именно этим принципом дю Гар руководствовался с самого начала своего творческого пути. В раннем романе «Становление» он высмеял литератора-неудачника, безвольного, бездеятельного, разболтанного, а значит и бесталанного. Сам дю Гар работал всю жизнь с поразительным упорством, с добросовестностью ученого, порой даже болезненной. И главный труд для него состоял не в отделке, не в шлифовке отдельных фраз, а в составлении всеобъемлющего плана, в конструкции целого, в системе характеров, в тщательном, до мельчайших деталей, продумывании

каждого образа. Именно в этом смысл его замечаний о форме и содержании, которые мы находим в «Воспоминаниях»; на первый взгляд эти замечания могут показаться непонятными, но в действительности они очень ясны и обращены против тех, кто чеканной фразой прикрывает пустоту мысли.

Роже Мартен дю Гар, находившийся в окружении символистов и модернистов, счастливо избежал влияний этой литературной среды. Его равнодушие к успеху, к моде, к литературным салонам, его замкнутая, почти затворническая жизнь, отданная труду, быть может, казались в этой среде анахронизмом. Но дю Гар оказался ближе к истокам жизни, чем многие его современники, погруженные в суету парижских салонов. Глубокое проникновение в характеры и психологию эпохи, в ее атмосферу обусловило реализм «Семьи Тибо».

Преемственность между художественным методом дю Гара и реализмом Толстого бросается в глаза и неоднократно подчеркивалась, иногда даже в ущерб его связям с французским реализмом. «Воспоминания» позволяют понять, что́ именно в Толстом было наиболее важно для дю Гара — простота, естественность, глубинное ви́дение людей. В «Семье Тибо» читатель не ощущает литературной формы, роман производит впечатление совершенной естественности. Но более всего школа Толстого ощущается у дю Гара в создании характеров — живых, объемных, многообразных, обладающих той одухотворенностью, той неповторимой полнотой жизни, какая столь свойственна Толстому, в умении дю Гара дойти до самых основ характера, найти ту черту, которая неожиданно раскрывает и озаряет весь облик человека.

О концепции человека у дю Гара можно спорить. Такие его произведения, как пьеса «Безмолвный» или отдельные страницы «Семьи Тибо», иной раз наводят критиков на мысль о том, будто писатель тяготеет к изображению тайных, темных закоулков человеческой психики. На самом деле это лишь одна грань в многогранном реализме дю Гара. Некоторые критики подчеркивают, что сам дю Гар, как и его герой Жак Тибо, видя подлость и глупость человеческую, порой задает себе полный тревоги вопрос — уж не такова ли вообще природа человека? Да, дю Гар, несомненно, не раз задавал себе этот вопрос. И все же проницательность художника подсказывает дю Гару иной ответ, и он — ответ этот — подчеркивает, что в человеческой природе заложена возможность творчества и что «играющая» полнота жизни, выражающая себя в творчестве,— самое высокое в человеке, но она подавляется, искажается жадностью и тупостью собственников, их паразитизмом и очерствением; а побеждает человек лишь там, где он освобождает себя, восставая против мертвой хватки старого общества. Именно это раскрыто и в «Старой Франции», и в крестьянских фарсах; с наибольшим блеском та же мысль отражена всем развитием системы характеров в «Семье Тибо».

Помещаемые ниже отрывки из «Воспоминаний» раскрывают многое в творческой истории «Семьи Тибо». Любопытно, что сам писатель порой не осознает всех причин, которые нарушили первоначальный план и привели к созданию последних томов романа — «Лета 1914 года» и «Эпилога». Дю Гар рассказывает о случайных обстоятельствах, побудивших его изменить ранний вариант плана, согласно которому за «Смертью отца» должны были последовать еще пятнадцать томов романа. Между тем 1931—1933 годы, когда был оставлен старый план и создавался план «Лета 1914 года», были ознаменованы бурным нарастанием мировых событий, резкими сдвигами в сознании западной интеллигенции. Все это властно раздвинуло прежние рамки романа; политика, история не только предстали, как широкий фон, но и определили судьбы его героев, дали всему произведению широкую перспективу. В романе более четко и сильно зазвучал мотив смены двух миров, более открыто проступила та устремленность к будущему, которая особенно сильна в трагическом «Эпилоге». Подчеркнув историческую ограниченность целей и устремлений описанного им поколения, дю Гар тем самым подчеркнул и безграничность развития человечества, неизбежность прихода новых поколений, которым передают эстафету уходящие. «Не позволять индивидуальному ослеплять себя»,— повторяет Антуан Тибо, и, настойчиво доискиваясь смысла жизни, он весь обращен к грядущему, жадно старается в хаосе событий 1918 года разглядеть контуры будущего общества.

По поводу «Лета 1914 года», где затронуто много острых вопросов социалистического движения, волнующих и сейчас западную интеллигенцию, во Франции было высказано мнение, будто, изображая крах II Интернационала перед лицом мировой войны, дю Гар имел в виду то, что на Западе называют крушением современных социалистических идеалов. Допустимо ли так модернизировать историю, допустимо ли так произвольно вкладывать в роман собственные настроения? «Лето 1914 года» действительно звучит сейчас очень современно и очень остро. Но смысл его совершенно иной. С чрезвычайной силой раскрыт в нем трагизм тех периодов истории, когда народы Запада, не имея подлинного руководства и не будучи достаточно организованными, были не в состоянии взять руль истории в свои руки и оказывались бессильными перед бурным ходом событий, вернее — перед натиском реакции. С глубоким чувством говорит дю Гар о людях, которые среди предательства одних и замешательства других сумели сохранить верность своим идеалам; с восхищением пишет он о чистоте и бескорыстии этих людей, об их готовности, жертвуя собой, до последнего дыхания противостоять безумию империалистической войны. Не будем в больших произведениях о прошлом искать ни школьных примеров, ни поверхностных аналогий. Только тогда мы сможем из этих трагических страниц извлечь подлинные «уроки истории». И тогда мы увидим, что роман дю Гара и сейчас, в наши дни, говорит о необходимости единства народов перед лицом реакции и о роли революционных партий, способных возглавить движение многомиллионных масс против войны.

Чем же объясняется молчание Роже Мартен дю Гара с момента опубликования в 1940 году потрясающего «Эпилога»? В «Воспоминаниях» мы находим разгадку этого молчания. Мы узнаем о многолетней работе писателя над новым большим романом «Дневник полковника Момора», романом широкой и свободной композиции, который сам дю Гар оценивает как итог всей жизни, как сумму всего своего жизненного опыта. «Воспоминания» разрушают легенду о «затворнике дю Гаре», который якобы отрешившись от бурь эпохи, чеканит слова в своем уединении. Да и можно ли представить себе аполитичным затворником автора «Жана Баруа», «Лета 1914 года», «Эпилога»? В записях дневника мы ощущаем, с каким жгучим интересом писатель относится к политическим событиям, как он обеспокоен настоящим и будущим мира. Порой упорно отыскивая точное слово в тот момент, когда на политическом горизонте снова сгущаются тучи, дю Гар кажется себе безумцем. «У Архимеда не было чувства юмора»,— записывает он иронически. И тем не менее дю Гар возмущается, когда от него ждут прямого вмешательства в политические события и не раз пытается разграничить роль художника и роль публициста; более того, к публицистам он относится даже с сожалением, ибо, с его точки зрения, ради непосредственного воздействия они отказываются от воздействия якобы более долговечного. С таким противопоставлением роли художника и публициста мы, конечно, не можем согласиться.

И все же не исключено, что дело здесь вовсе не в презрении дю Гара к публицистике и, тем более, к политике, а в каких-то идеологических трудностях совершенно иного порядка. Может быть, ключ к своеобразной позиции дю Гара можно увидеть в фразе, сказанной им самим по поводу «Дневника полковника Момора»: это «завещание одного поколения накануне полного разрыва между двумя эпохами в жизни человечества». В этой фразе видно глубокое понимание писателем того, что задачи современности состоят не в подкрашивании или перекрашивании фасада старого здания, но в построении нового. Недаром в дневниках 1945 года дю Гар записывал: «Надо все пересоздать заново: города, учреждения, нравы — все...» Но вместе с тем дю Гар со свойственной ему добросовестностью, с присущим ему бесстрашием художника высказывает сомнение в том, что он сам сможет ответить на вопросы нового поколения, призванного построить новый мир. Ему кажется, что люди, воспитанные, подобно ему, в духе старых, традиционных представлений о гуманизме и демократии, в какой-то мере уже являются «анахронизмом». И дю Гар с горечью записывал: «Я мечтал об иной старости, менее одинокой, менее лишенной корней...»

Нельзя читать эти строки без чувства глубокой боли за писателя! Парадоксально — быть создателем одного из наиболее выдающихся произведений современной литературы и быть обреченным на одинокую старость!

Думается, что и болезненное ощущение своей оторванности от мира, возникающего после второй мировой войны, и сомнения писателя в своих возможностях дать ответ на запросы молодого поколения, и подчеркивание разрыва между искусством и публицистикой, и, наконец, чрезвычайные трудности, с которыми столкнулся Р. М. дю Гар в работе над своим последним романом,— все это имеет одну основу. Художник, столь уверенно утверждавший в своем творчестве идею эстафеты поколений, повидимому, усомнился в том, что эта эстафета может быть передана в современной обстановке. Но, говоря о «полном разрыве» между двумя эпохами истории человечества, Р. М. дю Гар, видимо, недооценивает все живые связи, соединяющие настоящее и будущее народов с их прошлым, ту живую роль, которую традиции подлинной демократии и гуманизма, великие национальные традиции народов могут играть и, несомненно, играют в построении нового мира.

Как бы ни закончилась работа Р. М. дю Гара над «Дневником полковника Момора», но его «Семья Тибо» останется надолго. Тысячи читателей в разных концах земли воспринимают ее как эстафету, переданную им художником. Они находят в ней ясное и суровое напоминание о долге каждого человека и поколения в целом, об ответственности его перед человечеством.

Это напоминание большого художника, убедительно звучащее для людей разных стран, разных поколений и даже разных взглядов. Мы не ждем от искусства никаких готовых рецептов. И тем не менее хочется сказать Роже Мартен дю Гару, что его книги помогают нам жить!

В статье Альбера Камю справедливо говорится, что творчество дю Гара утверждает жизнь и учит мужеству и своеобразной вере в человека. Однако никак нельзя согласиться с Камю, когда он утверждает, что, будучи истинным художником, дю Гар вообще не знает врагов, что он поднимается над противоречиями жизни в некоем приятии всего человеческого, противопоставляя жизнь в целом — небытию.

Не будем приписывать Р. М. дю Гару слащаво-добренькой «мудрости» непротивления. Нет, это не так. Не так, потому что в самой жизни есть слишком много сил небытия. И истинный художник, любящий и утверждающий жизнь и творчество, не может не испытывать ненависти к этим силам, существующим в самой действительности. Роже Мартен дю Гар как художник не прощает ни жадных мещан «Старой Франции», ни тех, кто разжег мировой пожар, уничтоживший миллионы жизней, уничтоживший Жака и Антуана Тибо. Он не прощает Жана Баруа, отрекшегося от научного мировоззрения и скатившегося в болото религии. Он ненавидит черствость, тупость, догматизм, которые цепко опутывают и душат творческую мысль. Как истинный художник дю Гар любит людей и, следовательно, очень требователен к ним. Вот почему его последним словом представляется нам не «доброта» всеприятия, а взыскательное утверждение, прозвучавшее еще в «Жане Баруа», а затем повторенное перед смертью Антуаном Тибо: каждое поколение — звено в бесконечной цепи. И прямой долг каждого поколения — передать другим опыт более зрелым, формы жизни — обогащенными.

Е. Гальперина.

ШКОЛЬНЫЕ ГОДЫ

...Когда я перешел во второй класс *, мой отец, обеспокоенный тем, что я упорно не желал расставаться с местом последнего ученика, решил поселить меня на полном пансионе у своего знакомого, некоего Луи Меллерио, преподавателя лицея Жансон де Сайи, окончившего Эколь

* Во Франции младший класс средней школы называется десятым, а старший — первым.

нормаль *. Подвергнув меня двухчасовому допросу, Меллерио решительно взялся за то, чтобы в несколько месяцев заполнить пробел в моих знаниях. Не могу сказать, удалось ли ему это; во всяком случае, при его помощи я перешел в первый класс с удовлетворительными отметками.

Я прожил у Меллерио всего один семестр, но это принесло мне большую пользу.

Я впервые расстался с родителями, впервые жил в незнакомой семье. Это всегда имеет значение для умственного развития наблюдательного юноши. Я как бы отошел в сторону и, освободившись от шор, увидел свое прошлое, свою семью и привычки в новом свете. До этого они казались мне достойными самого большого уважения. Теперь я открыл существование университетской среды, весьма отличной от той, в которой я воспитывался, более интеллигентной, культурной и более «артистической». До этого мне и в голову не приходило, что кроме истин, принятых у людей той социальной прослойки, к которой относилась моя семья, могут существовать другие истины, другой образ жизни, другой образ суждения.

К счастью, Меллерио и его жена вскоре привязались ко мне и обращались со мной не как с воспитанником, а как с юным другом. Мое общество было им приятно, им нравилось облагораживать мой ум и вкус. Оба они были умны, образованны и очень любили друг друга. Она была натурой более поверхностной, чем он, но ее непосредственность и легкость вносили оживление в их будничную жизнь. Оба они были театралы и большие любители чтения. Читали они преимущественно романы. Человек интересовал их больше, чем идеи. Их интересовало разнообразие человеческих типов и характеров, взаимоотношения окружавших их людей. В сущности, они смотрели на мир и наблюдали современников глазами романиста. Беседы с ними не могли не пленять такого юношу, как я.

Со дня моего приезда их библиотека была в моем распоряжении, я мог пользоваться ею бесконтрольно. В ней было много классиков, но все же преобладали современные авторы. Здесь стояли на полках все писатели XIX века, от Шатобриана до Поля Бурже и Анатоля Франса. Мне стали доступны все произведения Бальзака, Мишле, Мериме, Сент-Бёва, Ренана, Тэна, Флобера, Жорж Санд, Гюго, Мопассана, Лоти, Доде, Гонкуров, Золя, Гюисманса, не считая всяких Барресов, Абелей Эрманов, Анри Бордо, Терье, Валлесов и всевозможных Полей Аданов! Нечего и говорить, что в библиотеке были все поэты, от Бодлера до Самена, в том числе Эредиа и Коппе, Ренье и Сюлли-Прюдом...

Мне разрешалось уносить к себе в комнату книги, которые мне нравились. Я не стеснялся, и множество томов вскоре загромоздило столик у моей кровати. Вечерами я мог читать в постели допоздна, и никто не делал мне замечаний, разве только иногда мне по-дружески напоминали, что пора спать.

Супруги Меллерио поощряли мою любознательность, они интересовались моими литературными открытиями. За столом они часто расспрашивали меня о книге, которую я читаю, мы все вместе обсуждали ее, они рассказывали об авторе, о его самых значительных произведениях, о сплетнях, которые были ему посвящены. Они направляли мой выбор, советовали мне, что́ читать. Никогда не высмеивая мои юношеские увлечения, они заставляли меня думать, разбираться в моих впечатлениях и суждениях. Я жил в атмосфере доверия, чувствуя, что они относятся ко мне, как к взрослому и с доброжелательством.

---

* Высшее педагогическое учебное заведение в Париже.

Я с наслаждением вдыхал этот воздух, насыщенный самой литературой. Все было для меня новым и опьяняющим. Я наивно полагал, что нашел самую подходящую для меня обстановку. Сколько книг я с жадностью поглотил за эти полгода! Читая довольно беспорядочно, я поглотил множество книг, о существовании которых до сих пор и не подозревал. Каким-то чудом ленивый школьник, читая запоем, прошел заново весь курс грамматики, синтаксиса и литературы по французскому, латинскому и греческому языкам и в течение нескольких месяцев нагнал упущенное. Возможно только одно объяснение: чтение не только не мешало моим занятиям, но, в конечном счете, помогало им, оно держало в напряжении мое внимание и память, способствовало животворной умственной работе.

Я действительно занимался много, с охотой и даже с увлечением. Все было для меня ново, и этим я был обязан Меллерио. Обладая очень тонкой интуицией, он был замечательным педагогом. Я вышел из его рук с багажом знаний хоть и элементарных, но устойчивых и точных. Больше того, именно он приобщил меня к трудному, но плодотворному искусству — умению работать. Он научил меня дисциплинировать свой умственный труд, научил понимать, каких чудес можно добиться постоянным и упорным прилежанием.

Благодаря ему у меня выработалось столь необходимое писателю чувство композиции. Впоследствии оно оказалось для меня драгоценным.

Первые же сочинения, которые он велел мне написать, показали, что в общем я верно выражал и оттенял свои мысли, но я не умел приводить их в порядок и правильно связывать. Он постарался внести хотя бы немного стройности и ясности в ход моих мыслей. Мыслей у меня было достаточно, но выражал я их плохо и хаотично, по случайной прихоти вдохновения. Вот что он придумал: вместо того чтобы заставлять меня писать каждую неделю традиционные сочинения, он ежедневно задавал мне новую тему. Я должен был составить лишь краткий план, в пятнадцать-двадцать строк, с четкими, нумерованными разделами. Выполнив это, я мог уже не развивать дальше заданную тему. Он очень тщательно проверял и исправлял мою работу. Результат не замедлил сказаться: через два месяца я свободно выполнял такое упражнение. Это принесло мне больше пользы, чем все остальное. Таким образом я научился последовательно мыслить, излагать заданную тему, отличать в ней основное и отделять главное от второстепенного. С этого же времени я перестал слепо доверяться легкости своего пера, которая раньше всегда соблазняла меня. Перед тем как сесть за работу, я продумывал все возможности: тщательно выбирал начало, середину и конец, избегая неясностей и повторений, отбирая и соединяя в одну рубрику однородный материал. Вместе с тем я научился более строгому и точному суждению, научился владеть своими мыслями.

Именно Меллерио, со своим пристрастием к плану, воспитал во мне убеждение, что все написанное, будь это даже простое школьное сочинение, должно обладать теми же свойствами, что и законченное здание. Подобно зданию или произведению искусства, литературное слово должно иметь крепкую основу, его элементы должны быть соразмерны и материал его должен соответствовать цели. Меллерио открыл мне, что в литературной работе есть предварительная стадия, когда у писателя возникает общий замысел и он определяет соотношение его частей. В этой стадии есть глубокое сходство между работой писателя и работой архитектора или инженера. Это, конечно, было элементарной истиной, но в пятнадцать лет это казалось открытием. Его значение я понял лишь позднее и всячески старался извлечь из него пользу, хотя эта «конструкторская мания» часто вызывала насмешки моих лучших друзей.

ОТКРЫТИЕ ТОЛСТОГО

Мне не было и семнадцати лет, когда аббат Эбер, директор лицея Фенелон, которого я очень полюбил и часто посещал после окончания школы, дал мне прочесть «Войну и мир». «Вы увидите,— сказал он,— что может сделать в искусстве сочетание силы и чувства меры».

Открытие Толстого было, конечно, одним из самых больших событий моего отрочества и оказало сильное и длительное влияние на мою писательскую жизнь. Моя безусловная приверженность к роману, как к литературной форме, в частности, к большому роману с многочисленными героями и множеством эпизодов, сложилась у меня после чтения «Войны и мира». Впоследствии я много раз возвращался к этой книге с неизменным восхищением и восторженным изумлением.

Я считаю, что для будущего романиста Толстой является лучшим учителем. Можно испытывать или не испытывать на себе влияние Толстого, но если Толстой воздействует на писателя, то это воздействие может быть только благотворным. Оно исключает возможность какой бы то ни было нарочитости. Естественность, предельная простота, я бы даже сказал — обычность его приемов доступны каждому новичку в литературе. У него нет собственной «техники», которую можно попросту перенять. Его герои в общем похожи на людей, которых мы встречаем в жизни, и, однако, в любом из них он умеет найти ту сокровенную сущность, которую мы без него не увидели бы. Его проницательность поразительна. По сравнению с ней наше собственное зрение кажется недостаточным, поверхностным, ограниченным и условным. Вот тут и начинается воздействие неповторимого мастерства Толстого. Когда живешь в мире, им созданном, наблюдаешь, как он всматривается в самую глубину человеческого существа, и следуешь за ним в его упорных поисках сокровенного в каждом человеке, вечных поисках того незаметного жеста, который вдруг раскрывает всего человека, тогда и наше зрение делается зорче, обостряется наблюдательность. Так постепенно мы учимся проникать в тайники чужой души. Что может быть полезнее для молодого романиста? Толстой не научит его писать по определенному методу, но если ученик хоть в какой-нибудь мере обладает даром наблюдательности, Толстой научит его смотреть вглубь.

ЭКОЛЬ ДЕ ШАРТ*

После окончания лицея я сдал выпускные экзамены. Я хотел продолжить свое. литературное образование и стал посещать в Сорбонне подготовительные курсы при литературном факультете. Там я учился у Эмиля Фаге **. Его заинтересовали мои сочинения, которые я тщательно отделывал, чтобы привлечь его внимание.

По утрам, в воскресные дни, он по-дружески принимал меня в своей живописной лачуге, в начале улицы Монж. Это было нечто среднее между сараем и фургоном. Он советовал мне писать и даже печатать критические статьи, чтобы «набить руку»...

Провалившись в июле на вступительных экзаменах и теряя мужество при одной мысли о новом учебном годе, о латинских и греческих переводах, я поддался внезапному соблазну: без ведома своих родителей, не поделившись ни с кем своим замыслом, я, не отрываясь, зани-

---

* Школа хартий — высшее учебное заведение, готовящее специалистов для работы с историческими архивными документами.

** Фаге, Эмиль (1847—1916) — французский критик.

мался в течение всех четырех каникулярных месяцев, чтобы подготовиться к конкурсу для поступления в Эколь де шарт.

Набрасывая портрет молодого человека, каким я тогда был, я как-то написал: «Он поступил в Эколь де шарт, как заходят в подворотню, чтобы переждать ливень».

Это действительно было так. Переждать? Но зачем? Пока я немного повзрослею, пока меня призовут в армию. И главное, пока я, наконец, смогу заявить отцу: «Я хочу писать романы».

Итак, в октябре я пришел сдавать вступительный экзамен. Мне повезло, и я был принят.

Это внезапное решение, оторвавшее меня на несколько лет от литературы и окунувшее меня с головой в изучение средневековой истории, имело в конечном счете счастливые последствия.

Внимание, которое мне пришлось уделить прошлым векам, породило во мне склонность к истории и интерес к современным событиям. До этого времени они меня мало интересовали. Настолько мало, что даже «дело Дрейфуса», его трагические перипетии и неожиданные повороты воспринимались мною как-то со стороны, и если не с равнодушием, то без всякого волнения. Впоследствии я увидел, что это дело имело первостепенное значение для понимания современной эпохи.

Мое тогдашнее отношение к этому делу объясняется тем, что ко времени ссылки Дрейфуса мне было лишь тринадцать лет, а в глазах лицеиста со школьным кругозором, который черпал свои сведения только в запальчивых и противоречивых газетных статьях, все «дело» представлялось клубком запутанных обстоятельств, догадок и предположений. Даже у взрослых оно вызывало бесконечные и бесплодные споры!

Благодаря появившемуся у меня интересу к истории, я впоследствии уделял большое внимание политическим событиям, свидетелями которых были мои герои. Для меня стало невозможным представлять себе современного человека в отрыве от общества и своей эпохи.

Я обязан Эколь де шарт также и тем, что приучился к методической работе, к известной умственной и нравственной дисциплине, ставшей моей второй натурой. Скрупулезная точность начала представляться мне совершенно необходимой для создания книги, достойной доверия и уважения. Это была та самая точность, которой добивались в своих исследованиях беспристрастные историки, не разрешая себе малейшего утверждения без предварительной тщательной проверки. До этого я никогда не интересовался наукой, не имел никакого общения с учеными, и только преподаватели Эколь де шарт открыли мне, что такое научная совесть и профессиональная честь добросовестного исследователя. Я знал ученых, которые, не колеблясь, публично отказывались от результата нескольких лет упорного труда, так как убеждались, что обманулись в предпринятых ими поисках истины. Соприкосновение с такого рода людьми оставило во мне неизгладимый след. Их пример внушил мне постоянное недоверие к работе, сделанной на скорую руку. Перед тем как приступить к новой книге, я всегда собирал побольше сведений, накопляя материал, чтобы свести к минимуму возможность ошибки и не поддаться соблазну импровизации. Это вызывалось не столько чрезмерной фетишизацией точности, сколько потребностью быть уверенным в подлинности материала. Маниакальная тщательность, с которой я отделывал некоторые свои романы (во всяком случае, некоторые части их), напоминали мне работу студента Эколь де шарт над каким-нибудь исследованием. Самое забавное заключалось в том, что мне казалось, будто таким путем я сообщаю особую значительность своему произведению, тогда как в действительности я, вероятно, лишь загромождал его...

„ЖИТИЕ СВЯТОГО“

Зимой 1906 года (когда я жил в Северной Африке, вскоре после женитьбы) я составил план книги в трех частях, под названием «Жигие святого».

По замыслу это должно было быть подробнейшим описанием жизни священника епископства Сэ. Я хотел описать его жизнь с самого рождения, вести его шаг за шагом по этапам его религиозного развития, через все жизненные испытания и приходские дела, до самой его смерти в пожилом возрасте, в скромном деревенском доме. (Я и не представлял, что могу войти в литературу иначе, чем при помощи длинного многотомного романа в диалогах, романа, в котором будет изображен целый мир...)

Я работал над этой книгой около восемнадцати месяцев. У меня уже было написано два небольших тома, а герой даже не успел еще поступить в семинарию.

В январе 1908 года я прочитал свое произведение другу, критическим способностям и вкусу которого я доверял. Он не скрыл от меня своего разочарования, и я понял, что стою на ложном пути. Повествование тянулось с благодушной неторопливостью, один диалог переходил в другой... Я слишком понадеялся на свою силу. Мне оставалось утешаться тем, что эта бесплодная работа была полезным упражнением... У меня хватило ума не упорствовать, и я убрал рукопись в шкаф. Эта кипа бумаги так и не подверглась уничтожению, но я больше ни разу не дотрагивался до нее.

Я был неспособен тотчас же взяться за другую книгу. Мне пришла мысль посвятить конец этой зимы, ушедшей впустую, приобретению кое-каких знаний в области психиатрии. По совету и с помощью одного полкового товарища, студента-медика, я стал посещать один из госпиталей и познакомился с профессором Жоржем Дюма. В течение нескольких месяцев вместе с группой студентов я регулярно присутствовал в клиниках на лекциях самых знаменитых специалистов того времени: Жильбера Бале в Отель-Дье, Бабинского в Питье, Реймона в Сальпетриер и Жоржа Дюма в Сент-Анн. Мне очень нравилась атмосфера на этих лекциях. Я с живым, хотя и поверхностным интересом постепенно знакомился с особенностями этих странных душевных недугов, удивительные проявления которых я наблюдал каждое утро.

Но все это было впустую. Даже в больничных палатах меня не оставляло чувство жгучего разочарования. Иногда я чуть ли не сомневался в своем литературном призвании и убеждал себя, что обманулся в своих способностях... Я чувствовал, что не обрету равновесия, пока не вернусь к литературному труду.

„СТАНОВЛЕНИЕ“

Боязнь, что я стану неудачником, неожиданно выручила меня: я захотел написать историю молодого и самонадеянного писателя, лишенного таланта, но полного иллюзий относительно своих способностей, жизнь которого свелась к ряду тщетных усилий и неудач. (Я убедил себя, что если я сумею нарисовать портрет такого неудачника, то это будет доказательством того, что мне не угрожает жалкая судьба моего героя.)

Торопясь взяться за работу, в первые же погожие дни я уехал из Парижа с женой и дочерью и нашел пристанище в маленькой деревенской гостинице в Барбизоне, близ Фонтенбло. Здесь наперекор всем своим правилам я почти без плана, не обдумывая, за несколько недель

написал черновик «Становления». В последующие месяцы я внес некоторые стилистические изменения в свою рукопись и сразу по возвращении отнес ее в издательство Оллендорф, которое согласилось печатать ее за счет автора. Книга была тотчас же напечатана и пущена в продажу к концу года. Мои друзья и некоторые критики благожелательно отнеслись к ней, и это придало мне уверенность. Я снова почувствовал себя на коне и стремился скорее проявить себя в полную меру. (Я всерьез считал, что «Становление» — это случайная импровизация, разрушившая злые чары, под властью которых я находился после провала «Жития святого». После войны я долго колебался, прежде чем решился переиздать этот юношеский труд.)

«Проявить себя в полную меру» означало снова взяться за большой труд. Моя склонность к большим полотнам, проявившаяся после того, как я открыл Толстого, стала еще сильнее, когда я прочел «Жан Кристофа» Ромена Роллана, «Мертвые души» Гоголя, произведения Достоевского, «Мидлмарч» и «Адама Бида» Джордж Эллиот, «Тэсс из рода д'Эрбервиль» Томаса Харди, «Гёсту Берлинг» Сельмы Лагерлёф и др.

„МАРИЗА"

Я с жаром взялся за новую книгу — «Мариза». Я опять задумал большую монографию — историю одной женщины со дня ее рождения до смерти. Я хотел описать первые мечты и нежные девичьи порывы, затем приключения и радости, разочарования и страдания молодой женщины, супруги и матери; потом зрелость ее в расцвете сил и последнюю страсть; постепенно надвигающуюся старость, с ее вынужденным смирением и последними вспышками протеста, и, уже в самом конце, печальную покорность неизбежности.

Тема «старения» всегда преследовала меня и заняла большое место во многих моих книгах. (Не странно ли, что страницы, на которых я несколько позже так подробно анализировал физическое и нравственное угасание Жана Баруа, были написаны тридцатилетним человеком в расцвете сил, счастливым, уверенным и жизнерадостным?) Я собирался посвятить целый том последним годам жизни моей героини и изобразить все оттенки того смирения и безразличия, какие овладевают человеком в конце пути, наполняя умиротворенностью последние дни бурно прожитой жизни. Мне хотелось дать тщательное описание того возраста, когда чувствительность притупляется и человек уже не откликается на то, что волнует живых. В этом возрасте все позади, это наш последний этап. Что бы мы ни делали, как бы ни отвращали своего взора от смерти, даже если ничто еще не предвещает ее прихода, она все равно предстает перед нами, как нечто несравненно более важное, чем те немногие дни жизни, которые нам оставлены.

Это был, конечно, прекрасный замысел, но он также не удался. По мере развития фабулы возрастали трудности анализа женского характера; некоторые из этих трудностей казались непреодолимыми. Я выходил из положения путем компромиссов, но это было грустным занятием... Наученный опытом первой неудачи, я вовремя увидел, что зашел в тупик. Я отказался от своего замысла и уничтожил немногочисленные записи, содержащие наброски нескольких сцен, написанных по наитию. Поскольку моя работа не вышла еще из подготовительной стадии и ни одна часть книги еще не была написана,— это не было большой жертвой.

У меня не сохранилось от этой работы ничего, кроме,— увы!— одного эпизода, написанного несколько более тщательно. Труд, который я затратил на него, побудил меня отнестись к нему снисходительней. Я был

настолько слеп, что решил сохранить эти несколько страниц и дать им возможность увидеть свет. Небольших исправлений оказалось достаточно, чтобы сделать из них рассказ с двусмысленным названием «Одна из нас». Я отнес его Бернару Грассе, издателю, который незадолго до этого появился в Париже и составил себе репутацию человека, готового открывать и поощрять молодые дарования. Он согласился издать мой рассказ, но за счет автора, так же, как сделал это Оллендорф со «Становлением». Вместе с тем Грассе дружески согласился заключить договор об издании (уже за свой счет) моего будущего романа.

Выход в свет этого рассказа остался совершенно незамеченным, в печати о нем почти не упоминалось; книгу не покупали.

Я очень скоро понял, какую глупость я сделал, выпустив этот сентиментальный рассказ дурного пошиба, написанный в устаревшей «натуралистической» манере. Через пять лет, во время войны, издательство Грассе вежливо спросило у меня, что ему делать с этими загромоздившими магазины книжками, которые никто не покупал. Я немедленно воспользовался случаем, чтобы уничтожить следы этой глупейшей затеи. С чувством облегчения я дал указание полностью уничтожить все оставшиеся экземпляры.

„ЖАН БАРУА“

Вместо того чтобы отвлечь меня от самонадеянных замыслов, все эти неудачи только усиливали мое нетерпеливое стремление как можно скорее «проявить себя в полную меру».

Я убедился, что парижская жизнь не позволяла мне сосредоточиться. Между тем это было необходимо, чтобы осуществить мой новый замысел: написать подробную историю одной жизни, рассказать о судьбе человека и развитии его взглядов и убеждений.

С согласия жены я решил переехать в деревню. Она всегда на все соглашалась, даже в ущерб собственным желаниям, когда речь шла о том, чтобы облегчить мою работу. В 1910 году мы обосновались в Берри, в усадьбе моих родителей, куда они приезжали только на отдых. Здесь, в небольшом флигеле, куда я перенес свои книги, я три года трудился над «Освобождением» (так назывался тогда мой будущий «Жан Баруа»).

Весной 1913 года роман был закончен, и я опубликовал отрывок из него в небольшом журнале «Эффор либр», который незадолго до этого был основан моим другом Жан-Ришар Блоком. Отрывок содержал спор старого Баруа с двумя молодыми реакционными католиками; это — первый эпизод «Критического возраста».

Я не искал издателя для своей новой книги, потому что Бернар Грассе заранее дал обещание взять ее. Однако, получив рукопись, Грассе, видимо, испугался ее объема и необычного вида (толстый роман, сплошь состоящий из диалогов) и написал мне дружеское, но суровое письмо, в котором, признавая свое обязательство, настаивал на том, чтобы я сам отказался от издания этой книги. «...Я знаю, — писал он, — что наш первый договор обязывает меня издать этот роман, но это не роман, это «личное дело». Вы хотели избежать трудностей, но — не сердитесь на меня — вы потерпели полный крах. Я убежден — простите мою откровенность, — что ваша книга совершенно не удалась... Ни один читатель не пойдет дальше сотой страницы».

Между тем отрывок, появившийся в журнале, был одобрен такими придирчивыми друзьями с испытанным литературным вкусом, как Жан-Ришар Блок и Марсель де Коппе, которые многого от меня ждали и не

скрыли бы от меня своего разочарования; я не мог сомневаться в их полной откровенности... Как отнестись к этому? Ведь нельзя было пренебрегать решительным и мотивированным приговором Грассе. Он исходил от умного, опытного человека, знатока своего дела. Круг авторов, которых он издавал, свидетельствовал о его критическом и профессиональном чутье. Его письмо привело меня в полное отчаяние. Я три года в одиночестве корпел над этой работой, я отдал ей все усилия ума, воли и прилежания, на какие только был способен... Неужели этот роман, с которым я связывал столько надежд, был обречен на то, чтобы вместе с «Житием святого» попасть в шкаф, куда бросали отвергнутые рукописи?

Меня выручил простой случай, оказавший благотворное влияние на всю мою писательскую карьеру. Этот почти чудесный случай произошел через несколько дней после получения письма Грассе.

Я проходил по улице Галеви, возле Гранд-опера. Внезапно я услышал, как меня окликают. К тротуару подъехало такси, и из него выскочил Гастон Галлимар.

Двадцать лет назад мы вместе учились в лицее Кондорсе. Мы были одноклассниками и в течение целого года соседями по парте. Давняя и тесная связь между нашими семьями положила начало нашим приятельским отношениям, которые вскоре превратились в настоящую дружбу, основанную на сходстве ума, характеров и вкусов. В частности, мы оба одинаково тяготели к современной литературе, к театру, к роману. Я до сих пор помню те роскошно изданные книги, какие мой друг тайком брал в отцовской библиотеке и щедро предоставлял в мое распоряжение. Потом я ушел из лицея Кондорсе. Это разлучило нас, и с тех пор мы виделись очень редко. Однако привязанность детских лет оставляет настолько глубокие корни, что достаточно было нам встретиться — и наша прежняя дружба возродилась.

Я знал, что Галлимар входит в группу молодежи, которую тогда называли «ватагой Жида». Во главе с Андре Жидом, Жаном Шлюмберже и Жаком Копо * они четыре года назад основали журнал «Нувель ревю франсез», горячим почитателем которого я был со дня его выхода в свет. Я знал также, что друзья из НРФ поручили недавно Галлимару создать на общие скромные средства небольшое издательство.

Я, конечно, рассказал ему о своих недавних горестях, о суровом отзыве Грассе и о своем отчаянии. Галлимар неожиданно выразил согласие прочесть мой роман и представить его на суд НРФ. Не обнадеживая меня, он давал мне еще один шанс на успех. Он предложил это, конечно, только по своей доброте и не мог тогда предвидеть, как его друзья отнесутся к моему произведению.

На следующий день я вручил ему копию своей рукописи. Шлюмберже, которого никогда не смущали трудности, прочел ее немедленно. Она понравилась ему, и он отправил ее в Кювервиль Андре Жиду. Через три дня Галлимар получил от Жида следующую телеграмму: «Публиковать без колебаний». За этой телеграммой следовало письмо еще более определенного содержания: «Я отнесся к этой рукописи, как к неожиданной неприятности, и начал читать ее с неохотой. Однако с первых же страниц и т. д. Кто такой этот Мартен дю Гар, о котором вы никогда мне не говорили?» Письмо кончалось словами: «Тот, кто написал это, может быть не художник, но, во всяком случае, он молодчина!»

Неожиданная удача!

Оставалось решить, как быть с Грассе. Я тотчас написал ему, что освобождаю его от всех обязательств по отношению ко мне, но считаю

---

* Копо, Жак (1879—1949) — актер и режиссер, руководитель театра «Вье-Коломбье» («Старой голубятни»). Шлюмберже, Жан — литератор.

свободным и себя. На этом наши отношения прекратились. Я с большим интересом прочитывал все, что он писал, но я никогда больше его не встречал. Я был ему глубоко благодарен за его полуотказ, не будь которого издательство НРФ, возможно, никогда не открыло бы для меня свои двери.

«Жан Баруа» был издан в то же лето в Бельгии и пущен в продажу в середине ноября. Еще до этого Галлимар переплел несколько экземпляров для Гонкуровской академии, но мой «Баруа» не привлек внимания ни одного члена жюри.

Вскоре я был приятно удивлен, получив несколько теплых писем от Феликса Ле Дантек, Алена, Реми де Гурмона, Габриеля Сеай, Франсуа де Кюреля, Рони старшего, Сюареса, Пеги *.

Критика отнеслась к роману сдержанно. Эта толстая книга в форме диалога удивляла, но вовсе не нравилась. Поль Судэ, писавший в «Тан», общепризнанный литературный арбитр, которого многие побаивались, занялся мной лишь через несколько месяцев. Его статья была напичкана упреками. Он долго и нудно придирался к ошибкам, допущенным мною в употреблении сослагательного наклонения... Но так или иначе он посвятил мне пять столбцов своего еженедельного газетного фельетона. После этого именитые критики больших газет и журналов, сочтя себя обязанными отметить мою книгу, предлагали ее, не без осторожных оговорок, вниманию своих читателей.

Мне не приходилось жаловаться. В конечном счете победа была за мной!

РОМАН В ДИАЛОГАХ

Роман «Жан Баруа» написан в форме, необычной для такого обширного произведения: он состоит из диалогов, вставленных в текст документов, писем и т. д.

Конечно, такая форма была рискованна, но я так давно вынашивал ее, что, начав работу над романом, не стал задумываться о риске.

Я всегда чувствовал влечение к театру. Еще школьником я стал завсегдатаем классического репертуара «Театр франсе» и Одеона **. В молодости я, кажется, не пропустил ни одной пьесы Бернштейна, Батайя, Порто-Риша, Донне, Кюреля и Капюса. Почти на моих глазах возник «Театр либр», и я присутствовал из года в год на всех спектаклях, в которых участвовали Антуан и Сюзанна Депре. Если бы я не был в ранней юности зачарован Толстым, я, конечно, обратился бы в первую очередь к драме.

Когда я стал писать, мое влечение к театру было настолько сильным, что оно не могло не сказаться на моем творчестве. Я невольно искал возможность примирения. Я считал, что писатель должен отойти на задний план, уступая место своим героям; что он должен изобразить их с такой жизненной правдивостью, чтобы они предстали перед читателем явственно и зримо, так же как предстают перед зрителем актеры, кото-

---

* Ле Дантек, Феликс (1869—1917) — французский ученый-биолог.
Ален, Эмиль-Огюст (1868—1951) — французский философ.
Гурмон, Реми де (1858—1915) — французский писатель и критик.
Сеай, Габриель (1852—1922) — французский философ.
Кюрель, Франсуа де (1854—1928) — французский драматург.
Рони старший (1856—1940) — французский писатель (настоящее имя и фамилия Жозеф Бёкс).
Сюарес, Андре (1866—1948) — французский писатель.
Пеги, Шарль (1873—1914) — французский писатель.

** Две сцены «Комеди франсез»

рых он видит и слышит со сцены. В большинстве романов диалог обычно стилизован и сжат. Читая современные пьесы, я пришел к мысли, что при условии совершенно естественного диалога литературный персонаж может восприниматься читателем с такой же силой убедительности, как актер на сцене.

Мне казалось также необходимым давать точные указания относительно движений, жестов, выражения лица и некоторых интонаций действующих лиц. Так возникло во мне убеждение, что можно сочетать преимущества романа (его свободу, диапазон, разнообразие средств и оттенков) с преимуществами драматического искусства (ощущение реальности, получаемое благодаря тому, что мы видим на сцене живых людей — актеров). Иначе говоря, мне казалось возможным со всей рельефностью показать читателю то, что видит зритель. Про себя я называл это моей «великой идеей». По любому поводу я говорил о ней с близкими мне людьми и, в частности, прожужжал об этом уши Марселю де Коппе, да и многим другим — Роберу Зигфриду, Жан-Ришар Блоку, Луи Массиньону, Роберу де Жувенель и другим приобретенным мною в полку друзьям, чья дружба обнадеживала меня и придавала мне уверенность. Мне казалось, что я нахожусь на пути к открытию совершенно нового приема, который отметит все мое творчество печатью своеобразия и — почему бы нет? — укажет будущим романистам новые пути!

Эта навязчивая идея возникла давно. В 1903 году, находясь в армии, я решил показать своим друзьям образец такого литературного приема. Я написал длинную новеллу «Жан Флер», состоящую из диалогов и сценических ремарок. Несколько лет спустя, приступая к «Житию святого», я снова воспользовался тем же методом, хотя речь шла уже о многотомном произведении. Незаконченная рукопись этого романа состоит исключительно из диалогов. Неудача, которую потерпело это произведение, навела меня на мысль, что моя пресловутая техника еще не вполне совершенна. Поэтому, когда я стал писать «Становление», я временно сошел со своего конька: я хотел как можно скорее выбраться из колеи, в которой увяз, и не желал усложнять свою работу. Однако позднее, когда я взялся за «Жана Баруа», мне ни разу не пришло в голову, что я могу изменить своей «идее» и отказаться от диалогической формы в этом произведении, которое было мне так дорого. Когда после шестилетнего перерыва, вызванного войной, я взялся за перо, чтобы приступить к «Семье Тибо», передо мною снова встал во всей остроте вопрос: какую форму избрать? Этот внутренний конфликт длился несколько месяцев. Мои письма и записи того времени свидетельствуют об этом. Для того чтобы сравнить оба возможных решения этого вопроса, я придумал один эпизод, представляющий собой законченное целое, и, не пожалев труда, сделал два различных варианта: один — написанный в настоящем времени, в форме диалога, и второй — в обычной форме классических романов. Сделав это, я постарался как можно объективнее проанализировать оба варианта. В первом варианте (в форме диалога) персонажи были, бесспорно, более живыми, да и весь эпизод казался более ярким и выпуклым. Но, чтобы написать эту сцену, пришлось дать новые детали, придумать всевозможные ухищрения, ничего не дающие для развития сюжета. В результате первый вариант оказался в три или четыре раза длиннее второго варианта, хотя в последнем было сказано все существенное. Этот лаконизм давал тексту насыщенность, которой не было в первом варианте. Я отчетливо понял, что, если я буду упорствовать и попытаюсь писать многотомную «Семью Тибо» в той же форме, в которой написал «Жана Баруа», я рискую утомить читателя и не довести дело до конца. Окончательно убедил меня другой факт. Я понял, что диалог, ограниченный настоящим временем, лишен тех оттенков, которые

имеются в повествовательной форме, позволяющей употреблять все глагольные времена (странно, что я не заметил этого раньше).

Когда я приступил к «Семье Тибо», мой выбор был сделан. Впоследствии я никогда не жалел о нем.

МОЙ ДНЕВНИК

Два слова о моем дневнике.

Я начал его вести в 1919 году, после возвращения с войны. Мысль о дневнике появилась у меня, когда я перелистывал свои старые, затасканные и замусоленные записные книжки, которые я на протяжении четырех лет носил в кармане, делая в них краткие записи о наших переездах — даты, названия деревень, номера фронтовых участков, маршруты бесчисленных поездок вдоль линии фронта от Ипра до Вердена и, после перемирия, — к берегам Рейна.

Просматривая эти записи, я был поражен, обнаружив невероятное множество значительных, но уже почти забытых мной фактов и происшествий, свидетелем или участником которых я сам был. Одной коротенькой строчки оказывалось достаточно, чтобы все оживало в памяти. Я решил завести «судовой журнал» и, не полагаясь на память, записывать в него для себя одного те обстоятельства моей личной жизни, след которых мне хотелось бы сохранить.

Такова «памятная книжка», которую я вел тридцать лет, с 1919 до 1949 года. Я никогда не принуждал себя к ежевечерним записям о проведенном дне. Мне случалось иногда под свежим впечатлением записать в дневник спор с другом, доверенное мне признание или же несколько строк о взволновавшем меня случае, о трудности, возникшей в работе. Но обычно я довольствовался тем, что отмечал основные события своей жизни, не заботясь о форме, даже не перечитывая записанного.

Просто вехи, расставленные, как придется, по обочине жизненного пути.

ПЛАН „СЕМЬИ ТИБО“

Весной 1920 года я задался целью составить подробный и точный план «Семьи Тибо». Для этого я на несколько недель уединился в Верже д'Ожи.

Зимой во время отдыха, который я себе позволил после возобновления работы театра Вьё-Коломбье, мною неожиданно овладела мысль написать историю двух братьев. Мне представлялись два человека с совершенно различными темпераментами, но с глубоким, хотя и неясным сходством, которым могучая сила рода наделяет людей одной крови.

Такой сюжет позволял мне выразить одновременно две противоречивые стороны моего существа: с одной стороны — инстинктивное стремление к независимости, протесту, к неподчинению, с другой стороны — наследственное чувство меры, приверженность к порядку, непринятие крайностей.

Я провел зиму, обдумывая свой проект, делая записи. Когда я в общих чертах поделился своим замыслом с Андре Жидом, он воскликнул: «Это, безусловно, в вашем плане! Не сомневайтесь, дорогой! Вперед!»

Я вспоминаю себя в эти решающие недели мая 1920 года, когда зарождались «Тибо». Я был оторван от всего, наедине со своими записями, перед лицом вновь созданного мира, который был заселен порожденными мною и уже живущими персонажами. Вероятно, я был похож

на любителя оловянных солдатиков, когда он развертывает свои миниатюрные войска, строит их в воображаемые боевые порядки, замышляет и руководит большими сражениями, полными неожиданностей. Мне нужно было тщательно пересмотреть мои карточки и расположить их в определенном порядке. Чтобы сделать это, я перенес в одну комнату все столы, какие только нашлись в доме. По моему замыслу история семьи Тибо развивалась около сорока лет и могла быть разделена на двенадцать или тринадцать четко разграниченных периодов. Каждый стол был отведен одному из этих периодов. Запершись и вооружившись карандашом и несколькими карточками, я с утра до вечера расхаживал, словно по шахматной доске, от одного стола к другому, колеблясь, сомневаясь, десятки раз уходя и снова возвращаясь, прежде чем положить в надлежащий ящик заметку, которую я держал в руках.

Постепенно на столах вырастали груды карточек, заполнялись папки. Еще ни одна строчка задуманного произведения не была написана, но все оно уже было здесь, перед глазами. Я видел перед собой жизнь Жака, Антуана, г. Тибо, мадам де Фонтанэн, Женни, Даниеля и, менее четко, но все же различимо, историю Рашели, г. Шаль, аббата Векара и др. Они все были тут, мои герои, они явились к началу — я уже различал своеобразие их лиц, главные черты их характеров. С легкостью стали на свое место основные эпизоды, записанные на отдельных листках, — возвращение бежавших детей, приход Антуана к духовнику, операция девочки, отъезд Рашели, агония г. Тибо и т. д.

Я вернулся в Париж с дюжиной папок в образцовом порядке и с совершенно новым для меня ощущением уверенности: нити были в моих руках. Оставалось только засесть за работу.

КЛЕРМОН

Чтобы снести яйцо, несушка нуждается в тихом уединенном уголке. Чтобы дать вылупиться моим «Тибо», мне нужно было обязательно уйти от парижской жизни. Между тем жена и дочь были связаны с Парижем: жена работала в костюмерной мастерской театра, дочь училась. Но один я не мог отправиться на зиму к моим родителям в Берри; к тому же они хотели развязаться со своим домом и в самом деле вскоре продали его.

Моя счастливая звезда снова выручила меня. В июне 1920 года, когда я однажды прогуливался по Клермону, мое внимание привлек маленький, невзрачный домишко — два этажа, четыре окна. Ставни были закрыты, по-видимому, в доме никто не жил. Наклеенное на дверях, размытое дождем объявление гласило: «Продается. Цена 8000 франков». Нотариус, которому была поручена продажа, жил напротив. Меньше чем через час я вышел из его конторы уже домовладельцем. Несушка нашла себе гнездо.

Странное стечение случайностей. Я приехал в Клермон без всякого намерения найти пристанище, с единственной целью освежить воспоминания раннего детства, когда моя слепая прабабка жила в Клермоне. Несколько раз в год мы приезжали к ней на каникулы. Я любил ее старый дом, прилепившийся к церкви, в верхней части города. Я знал все населявшие его вещи, все его уголки и закоулки, запахи и звуки. В моих ушах все еще стоял воскресный звон церковных колоколов; во время службы их оглушающие звуки падали с высоты колокольни прямо в наш маленький дворик, врывались в окна, сотрясая стены так, что начинала дребезжать стоящая в буфете посуда. Эти воспоминания детства были столь сильны, что я дважды на протяжении нескольких лет уступал своему желанию и возвращался к ним в своих литературных работах.

В первый раз — когда мне пришлось описывать детство Жана Баруа в провинциальном городке. Второй раз — после перемирия, когда я ожидал демобилизации в снегах оккупированной Рейнской области: там я взялся за свои воспоминания, чтобы заполнить вынужденный досуг. Первая из двух написанных глав была целиком посвящена Клермону...

Таким образом, я приобрел на расстоянии часа езды от Парижа незаменимое убежище, которым я пользовался в течение нескольких лет. Я приезжал туда в понедельник утром и уезжал оттуда в субботу вечером, иногда — в пятницу. Две старые девы, поселившиеся в нижнем этаже, готовили для меня — я мог даже не выходить из дому. В течение недели у меня было пять долгих рабочих дней в монашеском покое и уединении; два дня я отдыхал в Париже с семьей и друзьями. Никогда моя писательская жизнь и труд не были так хорошо организованы, никогда я не работал так систематически и плодотворно, как в этой клермонской хижине. Менее чем в четыре года мне удалось написать и опубликовать первые четыре тома «Семьи Тибо» и прочесть мемуары Сен-Симона и Реца, Сент-Бёва, Клариссы Харлоу, Мишле, Руссо, Монтеня, почти всего Дидро — те книги, за которые решаешься взяться обычно только во время длительной поправки после болезни.

Я обязан своему убежищу также дорогими для меня часами, проведенными с друзьями, которые изредка приезжали, чтобы разделить со мной мое затворничество. (Я обставил комнату на втором этаже, где при случае у меня мог остановиться кто-либо из гостей.) Несколько дней, проведенных с другом в такой обстановке, сближают больше, чем частые встречи в парижской сутолоке. Я убедился в этом на опыте: помню немало значительных для меня бесед, которые велись в моем клермонском домике. О некоторых из них я писал в своем дневнике.

Именно здесь в декабре 1920 года я прочел Андре Жиду мою «Серую тетрадь», получившую его одобрение, и выслушал его незабываемые по искренности признания о первых днях его юности и о более поздних событиях, потрясших его жизнь *.

Той же осенью в Клермоне Марсель Коппе сказал мне примерно следующее: «Твоя «Серая тетрадь» хороша, но я ожидаю от тебя большего. В тебе есть нечто такое, что присуще тебе одному. Это «нечто» трудно определить, но оно, бесспорно, существует — все твои друзья единодушны в этом. Такой склад ума, тон, особенности мысли и способа ее выражения, короче — все то, что тебе присуще, — я всегда чувствую в твоей речи, в твоих письмах и никогда не замечаю в твоих произведениях. Когда ты как романист берешься за перо, усилия, которые ты затрачиваешь на технику и отделку — у тебя к ним чрезмерное пристрастие, — заглушают некоторые твои природные данные, и это делает твои вещи несколько банальными. Прочитав твою «Серую тетрадь» — а я отношусь к ней хорошо,— я подумал, что это мог бы написать и какой-нибудь другой человек, достаточно умный, наблюдательный, имеющий некоторый жизненный опыт, владеющий стилем и достаточно трудоспособный. Это отсутствие истинного своеобразия, отсутствие искры удручает меня, так как я знаю: причина тут не в недостатке индивидуальности, а в том, что ты отказываешься от естественного выражения своей личности». Эта оценка произвела на меня глубокое впечатление. По правде говоря, высказанная в ней мысль и потом часто беспокоила меня.

В феврале 1921 года Гастон Галлимар, который в течение двух дней терпеливо слушал то, что я ему читал, сказал мне с прямотой, свойствен-

* Жид, Андре (1869—1951) — известный французский писатель. Роже Мартен дю Гар был связан с Андре Жидом, как это видно, в частности, из печатаемых нами воспоминаний, многолетними дружескими отношениями; поэтому все его оценки личности и творчества Жида, естественно, носят субъективный характер.

ной настоящей дружбе: «Зачем ты так усердно работаешь над своим стилем? Может быть, сказывается влияние некоторых наших друзей из НРФ? Ты был поражен их мастерством и простодушно вообразил, что трудом можно достичь того же. Но как бы ты ни бился, стилистом ты не станешь. Твои достоинства в ином. Прими себя таким, каков ты есть. Пойми, твое творчество достаточно содержательно, а подобного рода стилистические поиски излишни. Только естественность, непосредственность, простота позволят твоим романам обрести совершенную художественную форму. Предоставь другим стилистические ухищрения, синтаксические дерзания, погоню за оригинальными эпитетами. Даже если твои находки удачны, чувствуется, что на них затрачено слишком много усилий. Поверь мне — твой замысел содержателен, глубок, это главное в нем, удовольствуйся же простым, ясным и неброским стилем... Теперь о портретах твоих героев. Ты видишь их так хорошо, что ничто в их физическом и духовном облике не ускользает от тебя. Поэтому ты считаешь обязательным дать читателю их полное описание с головы до пят, не забывая ни одной детали. Зачем? Когда они заговорят и начнут действовать, читатель сразу увидит их во всей сложности. Эти подробные описания, которые дались тебе очень нелегко, лишь замедляют действие, утяжеляют повествование. Твои иллюстрации излишни — кажется, что они приколоты к тексту булавкой. Вот в чем мне признался однажды Марсель Пруст: «Когда я начинал писать, я очень старался писать хорошо. Иногда мне это удавалось. Во всяком случае, я писал лучше, нежели сейчас. Но чем больше я работаю, тем больше убеждаюсь, что, если настойчиво стремиться как можно полнее выразить правду, нужно отказаться от излишних забот о стиле. Правда, точная правда о сущности человека так сложна, так легко ускользает, так трудно уловима! Когда вы углубляетесь в эти таинственные области, чтобы извлечь на свет тысячи мелочей, составляющих правду, вы забываете о тщательной отделке фразы: нужно, чтобы слова были просты, чтобы они сами сходили с пера, отражая ход мысли и поиски исследователя». (После этого разговора с Галлимаром я пересмотрел «Серую тетрадь» и «Исправительную колонию». Впоследствии я всегда помнил об этих мудрых предостережениях.)

В Клермоне я прочитал своему другу Жоржу Дюамелю * первые два тома «Семьи Тибо». Он часто прерывал меня, но его замечания — очень дельные и тонкие — касались частностей. Когда я кончил чтение, он сказал мне:

«Слушая вас, я задавал себе вопрос: дает ли ваше произведение что-нибудь новое? Говоря откровенно, я думаю, что нового в нем слишком мало. Ваш замысел смел, и в общем он вам удался. Но, в сущности, вы только используете то, что уже достигнуто добрыми старыми романистами XIX века. А ведь суть не в том, чтобы дать новое сочетание уже известного и изученного. Наша главная задача, задача романистов заключается в том, чтобы в таинственном мире чувств найти новые, еще не найденные черты, которые еще не привлекали внимание писателей. Иначе говоря, наша задача — обогатить чем-то новым и неожиданным наше несовершенное знание человека... Вы любите наблюдать, и ваши наблюдения метки. Но создается впечатление, что вы готовы наблюдать все, на что вас наводят случайности жизни. В вас нет настороженного внимания к тем словам и жестам, к тем инстинктивным, полным тайного значения реакциям человека, которые внезапно приоткрывают завесу над еще не известными особенностями его природы и его душевного состояния... Когда-то мы с моим другом Шарлем Вильд-

* Дюамель, Жорж (р. 1884) — французский писатель.

раком * придумали определение для такого рода открытий: о книге, не дающей нам ничего нового, мы говорили, что в ней нет новизны восприятия. Так вот, нужно, чтобы ваши следующие книги были полны такой новизной восприятия!»

В поезде, когда мы возвращались в Париж, он добавил: «Вам всегда удаются диалоги. Однако заметно, что вы недостаточно сильны в повествовании. Я вижу теперь, что для вашего «Жана Баруа» вы выбрали форму, наиболее соответствующую если не произведению, то темпераменту автора. Эта форма давала возможность свободно развиваться вашим способностям и позволяла рассчитывать на то, что ваши недостатки останутся незамеченными... Не делайте слишком поспешного заключения, будто я советую вам вернуться к форме диалога... Но об этом, пожалуй, надо будет подумать.» (Эти слова на долгое время оживили во мне сомнения в том, правильно ли я поступил, отказавшись от диалогической формы в романе «Семья Тибо».)

„ОТПЛЫТИЕ“ И НОВЫЙ ПЛАН „СЕМЬИ ТИБО“

«Смерть отца» вышла в марте 1929 года. Тотчас вслед за этим я впрягся в работу над следующим томом, согласно с планом, от которого до тех пор я еще ни разу не отступал. В этот том должна была войти седьмая часть «Семьи Тибо» — «Отплытие». Я обдумывал и писал эту книгу около двенадцати месяцев. В декабре 1930 г. весь первый том был вчерне написан, около половины его было выправлено и готово к печати. (Некоторые эпизоды мне казались удачными, как, например, драматическое столкновение, построенное на полупризнаниях, умолчаниях и намеках.)

Моя работа успешно продвигалась, как вдруг — это произошло 1-го января 1931 г.— моя жена и я стали жертвами автомобильной катастрофы близ Тертра. Карета скорой помощи доставила нас в клинику г. Ман, где мы пробыли до марта.

В течение этих месяцев полной неподвижности, в гипсе, у меня было достаточно досуга, чтобы подумать о моей книге. Я стал сомневаться, следует ли вообще кончать и издавать «Отплытие». Внезапный вынужденный перерыв в моей работе вдруг открыл мне глаза. Я отдал себе отчет в том, что если я по-прежнему буду следовать плану «Семьи Тибо» (составленному десять лет назад и выполненному лишь на одну треть), то мне придется написать еще около одиннадцати книг, если не больше. Правда, я не чувствовал себя неспособным к этому, и сюжет романа ничуть не казался мне исчерпанным. Мой план был тщательно продуман, и, следуя ему, я шаг за шагом уходил все дальше в глубь этого произведения, рассчитанного на длительный труд. Чувство уверенности поддерживало мое вдохновение. Однако, когда я размышлял об «Отплытии» в обстановке больничной тиши и одиночества, у меня вдруг появилось ощущение, что я был слишком снисходителен к себе и очень сильно замедлил течение моего повествования. Что будет, если в угоду своему плану я прибавлю еще пятнадцать томов к тем семи, которые уже вышли? Несоразмерно удлиняя мой роман, я рисковал не только надоесть читателю, но нарушить единство и равновесие моего труда. Чем дольше я размышлял об этом, лежа на больничной койке, тем более основательным казалось мне это опасение.

Я стал искать компромисса, думал об изменении плана, о сокращении отдельных его частей. Но вскоре я понял, что такой выход практически неосуществим.

* Вильдрак, Шарль (1882) — французский поэт и драматург.

По моему первоначальному замыслу на войне был убит только Жак, Антуан возвращался целым и невредимым. Он женился на Женни и помогал ей воспитывать Жан-Поля, сына убитого Жака. У них родилась дочь Анн-Мари. Множество уже придуманных событий помогали изобразить на фоне послевоенной Франции жизнь и труд известного врача, развитие характеров Женни и Антуана, сложность их супружеских отношений, воспитание их детей и т. д. Один из последних томов целиком посвящался сложному и патетическому эпизоду, героем которого был Жан-Поль. Унаследовав от Жака и Женни их пылкие натуры, Жан-Поль в двадцать лет, очертя голову, пустился в скандальные похождения. Он соблазнил жену своего лучшего друга. Слуга Антуана обнаружил любовную связь и стал угрожать, что передаст мужу украденный им документ, неоспоримо изобличающий виновную. Чтобы спасти ее честь, Жан-Поль выстрелом из револьвера убил шантажиста. Скандал, о котором говорит весь Париж, суд присяжных и т. д. Все было тщательно подготовлено для хорошего драматического эффекта; вот на таком-то материале детективного романа я рассчитывал написать чисто психологическое произведение...

Мне казалось невозможным сохранить этот план. Придуманный мною сюжет разваливался, как только нарушалась связь тщательно подобранных фактов. Нужно было или полностью сохранить мой план, или отказаться от него и заменить его другим.

Эти сомнения одолевали меня, когда мне неожиданно пришла мысль написать современную драму. Последние недели, проведенные в клинике, я был совершенно поглощен моим новым замыслом. Я продумал характеры всех персонажей и, сцена за сценой, сочинил подробный план пьесы (это позволило мне менее чем за три месяца, во время летнего отдыха на юге возле Авиньона, написать драму «Безмолвный»).

Что же касается романа, то к тому времени, когда я вышел из клиники, вопрос о нем был мною решен, хотя, может быть, я и не вполне отдавал себе отчет в этом. Приехав в Тертр, я перечел рукопись; мое ощущение, что «Отплытие» замедляет действие и делает повествование более скучным, подтвердилось; это ускорило мое решение. Взвесив все, я нашел, что единственным разумным выходом было отказаться от такого окончания «Семьи Тибо», которое я прежде намечал. Нужно было завершить уже опубликованные шесть частей романа новой развязкой, так чтобы надстройка была как можно менее заметна. Такое решение лишало действия несколько второстепенных персонажей, которых я ввел в первые тома с намерением использовать их впоследствии в других эпизодах (я имею в виду, например, некоторых больных, описанных в «Консультации», или живущих в мансарде сирот, которых навещает Антуан). Это было, однако, наименьшим злом.

Отказ от первоначальной развязки был вполне возможен, это впоследствии подтвердилось. Однако я не думал, что рана будет так медленно затягиваться.

Я взял из рукописи несколько мелочей, которые могли впоследствии пригодиться, и несколько психологических деталей, которые я потом использовал в сцене встречи Жака и Женни в конце «Лета 1914 года». Все остальное я сжег однажды вечером в печке, чтобы сделать невозможным отступление от принятого решения.

Сейчас я удивляюсь той легкости, с которой я решился на это всесожжение. Может быть, я сознавал, что подчиняюсь голосу разума? Ведь по натуре я обычно склонен принимать все, что мне кажется необходимым и разумным. Возможно. Но я все же думаю: жертва была облегчена тем, что передо мной был план драмы «Безмолвный», открывавший заманчивые перспективы.

Несмотря на это, мне потребовалось около трех лет, чтобы восстановить равновесие и снова приняться за «Семью Тибо». И хотя в течение столь длительного перерыва меня заняла и развлекала работа над «Безмолвным» и «Старой Францией», все же от этих трех лет у меня оставалось ощущение острой тоски.

К этому прибавились серьезные материальные неурядицы. Перестройки в моей усадьбе Тертр вовлекли меня в большие расходы, которые поглотили все наследство, полученное от родителей. У меня остался литературный заработок. Издание цикла «Семьи Тибо» прекратилось в 1929 году; количество продаваемых книг уменьшалось с каждым месяцем. Мои авторские права сократились на четыре пятых. Таким образом, средств было недостаточно, чтобы содержать усадьбу и хотя бы скромно жить в ней. Я не скрывал от себя, что трудная работа над новым планом «Семьи Тибо» и окончание романа потребуют очень длительных усилий и займут много времени. Как быть?

В моих записных книжках было немало сюжетов для рассказов. Настоятельная необходимость заработать деньги подсказывала выход. Правда, он требовал от меня очень чувствительной жертвы, но я не видел другого выхода; надо было взяться за рассказы, так как их было довольно легко поместить в журналах и они немедленно оплачивались. Кроме того, можно было бы ежегодно выпускать эти рассказы отдельным сборником.

Гастон Галлимар еще раз пришел мне на помощь. Чтобы дать мне средства к существованию и возможность продолжать «Семью Тибо», он предложил ежемесячно, в течение неопределенно длительного времени, выплачивать мне известную сумму, не ограничивая меня никакими сроками. Его доверие ко мне и такт были столь велики, что в течение этих трех лет, пока я жил на этот аванс, он ни разу не спросил меня, как подвигается моя работа.

Таким образом мне удалось выйти из положения. Покинув Тертр, где жизнь была слишком дорога, и ограничив наши расходы самым необходимым, мы с женой поселились вдали от Парижа, в провинции, где я продолжал свой труд, не отвлекаемый денежными заботами. Я снова почувствовал себя бодрым и тотчас принялся за работу над «Семьей Тибо». Однако внутренний покой я обрел лишь в конце 1933 года, когда все карточки с заметками для «Лета 1914 года» и «Эпилога» наконец-то лежали перед мной, на письменном столе. Мы жили тогда в маленьком городке Касси, на средиземноморском побережье. Мне оставалось лишь выполнить свой новый план и написать четыре последних тома. Три тома «Лета 1914 года» вышли в ноябре 1936 года. «Эпилог» появился в продаже лишь в январе 1940 года — его выход в свет задержался из-за войны.

„ДНЕВНИК ПОЛКОВНИКА МОМОРА“

С 1940 года я ничего не издавал, кроме небольшой книжки воспоминаний об Андре Жиде, опубликованной тотчас после его смерти. Поэтому меня очень прельщала мысль закончить здесь мои автобиографические заметки и ответить тем, кто спросил бы меня, что я делаю последние пятнадцать лет, словами старого пономаря Андоша из «La Gonfle» *: «Что я делаю, добрые люди? Хм, я занят тем, что старею. Кажется, что это пустяки, но, уверяю вас, это занимает у меня все мое время!»

* Фарс Роже Мартен дю Гара, написанный в 1954 году. Буквальный перевод названия — «Водянка».

И все-таки мне не хочется создавать впечатление будто я ничего не делаю после выхода последнего тома «Семьи Тибо». Это задело бы мое самолюбие. Мне легче признаться, что последние пятнадцать лет были заняты одним химерическим проектом. Я надеялся, прежде чем исчезнуть, довести до конца большой труд — «Дневник полковника Момора». Предприятие это было соблазнительным, но вместе с тем и самонадеянным — оно не соответствовало ни моему возрасту, ни работоспособности.

После стольких лет довольно упорной работы (которую, однако, приходилось слишком часто прерывать как из-за внешних событий, так и по обстоятельствам моей личной жизни, а в последнее время из-за ухудшения здоровья), я вынужден признать, что, может быть, придется отказаться от моего труда, на этот раз уже окончательно.

Мне тяжело рассказывать о тщетных усилиях, сомнениях, о непрестанных изменениях плана, о надеждах, разочарованиях и усталости. Но, с другой стороны, для меня непереносимо и скрывать это именно потому, что последний период моей жизни, как видно, заканчивается поражением.

Чтобы восстановить все это в памяти я стал просматривать записи в моем дневнике и переписку с Жидом — единственным другом, которого я постоянно держал в курсе моей работы и ее трудностей. Эти записи и письма, если просто напечатать их подряд, такими, какие они есть, расскажут о моих трудах более верно и живо, чем обзор всего, с чем я столкнулся, работая над этим произведением.

Я приведу эти документы без комментариев, в хронологическом порядке.

Если угодно, это будет дневник о «Дневнике Момора».

ПИСЬМО РОЖЕ МАРТЕН ДЮ ГАРА АНДРЕ ЖИДУ

Беллем, 10 февраля 1940 г.

Милый друг,

...мне пришлось отказаться от моего «большого замысла». Говорил ли я вам об этом? Я хотел написать книгу о том, как человек стареет и замыкается в себе, об упадке духа и т. д. Но я вовсе не старею, ничуть не потерял бодрости и надеюсь увидеть рождение новой Европы, менее абсурдной, чем прежняя. Я совершенно неспособен работать над той, исполненной безнадежности темой, которую я привез в своем багаже с Антильских островов. Это смешно, но это так. В меня вселяют бодрость письма, которые я получаю от молодежи, журналы, в которых по-прежнему чувствуется интеллектуальная активность некоторых групп, твердо решивших добиваться перестройки. Может быть, это потому, что я себя хорошо чувствую? Я ведь оптимист...

ПИСЬМО РОЖЕ МАРТЕН ДЮ ГАРА АНДРЕ ЖИДУ

Беллем, 8 апреля 1940 г.

...Я все еще верчусь вокруг своей работы, как пес, который ищет себе пристанища. События надвигаются, они уже настигают нас, и трудно продолжать жить своей маленькой жизнью рассказчика, словно ничего не происходит. Сегодня весь день возвращаюсь к мысли о вторжении в Данию и Норвегию. Разве в таких условиях можно написать хотя бы строчку? Я листаю и перелистываю старый атлас...

ДНЕВНИК РОЖЕ МАРТЕН ДЮ ГАРА

Ницца, 21 ноября 1940 г.

...Я как романист чувствую себя хорошо только в прошлом, в мире, воссозданном памятью. Отсюда невозможность использовать в моем творчестве события недавнего времени. Отсюда же и моя манера работать: сперва первоначальный набросок, который некоторое время отлеживается в ящике. Когда я возвращаюсь к своим заметкам, эпизоды, которые я представлял себе лишь в общих чертах, как бы становятся личными воспоминаниями.

Ницца, 23 марта 1941 г.

Сегодня мне исполнилось шестьдесят лет.

В этом году я ясно почувствовал старость.

Уж скоро год, как я живу на обочине жизни. Я жду. Жду, когда Европа истощит свои силы или же обретет равновесие, когда изменятся материальные условия жизни, когда я почувствую необходимость писать и вернуться к работе.

Иногда кажется, что для меня все кончено, что события оставили меня где-то позади, что я уже никогда не смогу сказать ничего, что было бы интересно людям рождающегося мира. Эти мысли вовсе не следствие упадка духа; я спокойно анализирую их; в них больше холодного рассуждения, чем сожалений. Мне кажется, что мои творческие способности серьезно поражены и воображение иссякло. Нет, это не совсем точно. Мое воображение, быть может, еще способно дать жизнь новым персонажам, но я сам, кажется, уже не могу испытывать интерес к своему замыслу и верить в него. Внутренний огонь угас. Заставить его разгореться вновь можно было бы только искусственным путем, усилием воли, принуждением. Но для чего? Я не литератор. Писать, чтобы писать? Нет! Я не стану лезть из кожи вон, лишь бы только продолжать что-то производить, лишь бы оставить что-нибудь после себя. И я не думаю, что какой-либо новый, большой литературный замысел может захватить меня и повести вперед.

Ницца, 2 мая 1941 г.

Последние дни я плохо себя чувствую — приступ энтерита. Врач объясняет это дурным качеством хлеба, который нам выдают. В результате — бессонные ночи. Еще один результат — неожиданный и чудесный: в течение этой бессонной ночи я мало-помалу составил в голове весь план книги, которая будет называться «Дневник полковника Момора».

Я и впрямь верю, что я расколдован, что я снова могу уйти с головой в большой труд, полностью соответствующий тому «сюжету», возле которого я, как тетерев, токую уже много месяцев. Ах, если бы удалось избавиться от этой бесплодной праздности, найти, наконец, прибежище в труде! Я искренне верю, что так и будет, хотя с 1940 года я начинал уже несколько книг и все они были вскоре оставлены. Сейчас я чувствую, что, наконец, обрел свой «сюжет», потому что этот «Дневник Момора» разрешает все те трудности, какие возникали прежде. Это может стать моей «большой» книгой, я могу отдаться работе над ней без расхолаживающего чувства, будто я выполняю заданный урок или занят изготовлением ненужной безделушки вроде кораблика, искусно помещенного внутри бутылки...

Ницца, 11 мая 1941 г.

...Обширный замысел, который я вынашиваю, занимает все больше места в моих раздумьях. Я надеюсь, что смогу сделать из Момора яркий образ, он будет как бы моим завещанием.

Эвиан, 16 июля 1941 г.

...Принялся всерьез за работу.

Вот вкратце сюжет:

В Орне, в своей усадьбе «Сайан» (имеется в виду Тертр), живет старый отставной полковник. В июне 1940 года происходит вторжение и оккупация. Накануне прихода немцев полковник вследствие излишней предосторожности уничтожает дневник, который он вел около сорока лет. Запершись во флигеле своего захваченного оккупантами дома, полковник вскоре снова начинает вести дневник; это дневник его добровольного заточения, в котором отражено отношение к происходящим событиям. Он сожалеет, что поспешил сжечь свой первый дневник, куда он, день за днем, записывал мельчайшие эпизоды своей довольно бурной жизни. Он пытается возместить эту утрату, вызывая в памяти (не в хронологической последовательности, а по прихоти фантазии) множество событий своей прошлой жизни.

Такова первоначальная тема, отправная точка. Моя задача заключалась не только в том, чтобы нарисовать чудаковатый образ старого полковника Момора, знакомя читателя с дневником, который он ведет в четырех стенах своего дома. Нужно было также познакомить читателя и с биографией Момора, используя для этого те страницы дневника, где полковник вспоминает основные события своего прошлого. Мне кажется, что такой сюжет богат возможностями. Здесь может найти место все: мысли о современности, размышления старого образованного человека о мире и жизни, портреты людей, которых он знал; приключения, о которых ему приятно рассказывать со всеми подробностями; размышления о своем прошлом,— в свои семьдесят лет он волен говорить все без утайки, потому что он одинок (его жена умерла, двое его сыновей были убиты на войне 1914—1918 гг.).

Эта работа рассчитана на длительное, можно сказать, неограниченное время; здесь найдут применение мои прежние замыслы, все мои записи, размышления о происходящих событиях. Впрочем, здесь может скрываться опасность: Момор должен существовать сам по себе, он должен очень отличаться от меня складом ума, аристократическим происхождением, военной карьерой и т. д. Я ясно представляю, чем должна быть эта фигура: кое-что от Люса из «Жана Баруа», но с примесью Лиоте *, потому что Момор — большой барин, он настоящий француз, в нем довольно много от XVIII века,— я имею в виду свободомыслие и известную вольность нравов. Впрочем, все это не скажешь на одной странице. Это нужно сделать, хоть и чертовски трудно...

Эвиан, 30 июля 1941 г.

...Работа началась довольно удачно. Сейчас речь идет еще не о качестве. Сперва нужно заложить основу, нужно устроить и поместить своего героя. Качество придет постепенно, с течением времени, с работой... Я не теряю надежды создать своеобразный, смелый образ. Я снова обрел вкус к работе. Мне сейчас совершенно не нужно друзей. Жан-Жак **

---

* Лиоте, Юбер (1854—1934) — маршал Франции.

** Жан-Жак Руссо.

писал в «Исповеди» о своей жизни в Эрмитаже: «Я жил однообразно и ровно, в моей жизни не было той прелести, которую рождает большая привязанность, но не было и тяжких цепей, которые она накладывает».

Эвиан, 3 октября 1941 г.

Вот уже месяц, как я хорошо работаю. Но занят я неблагодарным трудом: нужно расставить исторические вехи для первой части книги. В июне 1940 года Момор возобновляет свой дневник; он это делает для того, чтобы отметить происходящие события (битва за Францию, вторжение, Петэн, перемирие и пр.); но понемногу характер дневника меняется, он становится отражением человека, его прошлого, его долгой жизни. Только когда это произойдет, моя книга приобретет какую-то ценность. И все же необходимо расставить исторические вехи — это как бы каркас. Я пересмотрел июнь и июль 1940 года, пришлось заняться скучнейшими выписками из газет и документов, которые удалось достать. Потом нужно было отобрать такие факты, о которых Момор мог узнать, живя в своей усадьбе, занятой немцами. На полях я записываю его комментарии. Это очень трудно, потому что мой персонаж еще не создан: я плохо знаю его, я еще не оглядел его со всех сторон. Я смогу по-настоящему заняться моим героем только после того, как будет готова историческая основа.

Тогда-то начнется роль романиста. Однако я непрестанно думаю об этой будущей работе. Занимаясь текущим делом, я собираю материал для будущего. Я чувствую, что очень свыкся с моим замыслом. Я представляю, чем может стать эта книга в будущем; моя нынешняя работа является лишь фундаментом.

По курьезному совпадению я читаю исследование одной швейцарки, м-ль Берту, посвященное ее соотечественнику — художнику Леопольду Роберу. Там есть такие строчки: «Он знал, что его талант зиждется на непрестанном усилии. Ему было нелегко находить выражение своей мысли, самое изображение давалось ему с трудом. Но он обладал ангельским терпением и дьявольским упорством. У каждого, думал он, своя манера работать».

Ницца, 31 декабря 1941 г.

Вот уже шесть недель большие затруднения с моим Момором... Смогу ли я когда-нибудь довести до конца задачу такого масштаба?

Ницца, 18 февраля 1942 г.

...Я убедился, что задержка в работе вызвана недостаточно тщательной подготовкой: я еще слишком плохо знаю моего Момора. Писатель, который начинает писать роман, недостаточно зная своих персонажей, может встретить препятствия в своей работе, но, продолжая ее, он найдет выход: каждый эпизод, описываемый им, раскрывает характер персонажа, делает его более живым. У меня дело обстоит иначе; я пишу по сути не роман, а дневник. Я стал писать, не определив до конца характера Момора; форма дневника, в котором рассказ ведется от первого лица, незаметно привела меня к тому, что я стал писать от себя, подменяя собой Момора, и чем дальше, тем больше...

Я решил вернуться назад и написать сначала во всех деталях биографию моего полковника со дня рождения до семидесятилетия. Это чисто подготовительная работа, которая, возможно, займет много месяцев, но она создаст, наконец, необходимую основу для книги. После того как эта биография будет окончена, за моими плечами станет чужая, зримая

жизнь, отличная от моей. Это помешает мне бессознательно подменять Момора собой.

Положительный результат всего этого уже сказывается. Я пишу еще только о первых его годах, но его личность уже вырисовывается. Я с увлечением иду по новому пути. Затрата времени тут не имеет значения, это необходимо для всей работы в целом.

(Опасность отождествления себя с моим Момором еще увеличивалась от того, что я поселил его в Тертре!..)

Ницца, 17 марта 1942 г.

Опыт моей нынешней работы отлично иллюстрирует мою мысль о разрыве между формой и содержанием.

В ноябре прошлого года, читая труд Клебера Эденс «Парадоксы романа», я отметил следующее: Эденс считает абсурдной мысль об отрыве формы от содержания. А я решительно утверждаю, что это возможно, более того, мне приходится это делать, и я недалек от мысли, что это иногда необходимо.

(Я думаю о Жиде. Я видел, как он работал, и видел воочию ту опасность, какую представляет собой мысль, всегда зарождающаяся одновременно со своей формой. Сколько общих мест вновь повторены им в его книгах, общих мест, которые он не заметил, потому что качество, ритм, удачная форма скрывали от него бедность содержания! Пример из недавнего прошлого: чего стоили бы мысли, высказанные им в «Воображаемых интервью» * , если бы не их форма?)

Для меня содержание и форма так же отличны, как кролик и подливка к нему. Кролик не рождается в виде рагу. Удостоверься сперва, что твой кролик хорош, и никогда не подавай под изысканным соусом старую, жесткую крольчатину!

Да и сейчас, тщательно составляя биографию Момора, я делаю то же самое. Я забочусь о содержании, я закладываю прочную основу для него. Начав преждевременно сочинять дневник семидесятилетнего Момора, я поступил как писарь. Почему я это сделал? Потому что на этот раз я не захотел отделять форму от содержания, потому что я думал сразу дать моему творению соответствующую ему форму, надеясь, что это поможет и разработке содержания.

Я вновь отмечаю ценность моего метода, по крайней мере для меня. С тех пор как я впрягся в работу над содержанием, то есть стал создавать моих персонажей, разрабатывать сюжет, уточнять и собирать все, что мне придется ввести впоследствии в дневник Момора,— с этого момента я занят действительно полезным делом: я выбрал моего кролика, разделываю его, разрезаю на куски. Когда все они будут лежать передо мной, тогда займусь соусом. Но не раньше!

Ницца, 15 апреля 1942 г.

С каждым днем эта работа занимает все больше места в моей жизни. Думаю, что мне удастся сделать значительную книжку из этого «Дневника» полковника Момора. Мой замысел плодоносит: на этом широком полотне (в центре которого помещается очень четко обрисованный образ) могут найти место все мои незаконченные черновые наброски, все, что я еще могу сказать. Книга — итог: итог жизни и опыта одного человека; использование тысячи заметок, накопленных за сорок лет; завещание одного поколения другому накануне полного разрыва между двумя эпохами в жизни человечества.

* Книга литературных эссе Андре Жида.

Флобер, работая над «Воспитанием чувств», рылся в министерских архивах, чтобы узнать, какой именно батальон и какая рота национальной гвардии охраняла в ту или иную ночь тот или иной памятник в Париже. Занимаясь, подобно ему, такими поисками, я подчиняюсь властной потребности в достоверности. Когда я создаю живой образ, мне необходимо быть уверенным в том, что я знаком со всеми обстоятельствами его общественной и личной жизни (этого требует моя натура). Я согласен, что безупречная точность в мельчайших исторических деталях (касающихся, например, воспоминаний Момора о марокканской кампании, которую он проделал в штабе Лиоте) не имеет большого значения. Однако, помещая своего героя в достоверную историческую обстановку, я придаю его чертам больше конкретности и убедительности и вместе с тем больше человеческой правды. Точность его исторической биографии, составлением которой я сейчас занят, помогает мне добиваться полной психологической правды.

Кап д'Антиб, 15 мая 1942 г.

...Приехал сюда три дня назад...

Я смогу здесь целиком отдаться работе над книгой.

Понимаю, что нахожусь в привилегированном положении: в эти дни бедствий мой замысел ставит цель и придает смысл моему существованию. Как бы остра ни была боль, вызываемая событиями, моя работа владеет всем моим существом. Иногда я отдаю себе отчет в том, что это безумие — в моем возрасте, в наше время браться за подобную задачу. Но я попался в ловушку. Порой я даже испытываю спокойствие, словно я уже окончательно распорядился временем, которое мне осталось прожить. Мой труд может безгранично разрастаться и дополняться; для меня он никогда не будет закончен, хотя в любой момент он может быть прерван м о е й смертью. Что ж, тогда поставят многоточие и сделают примечание: «На этом обрывается рукопись полковника Момора, умершего от кровоизлияния в мозг в ночь на...» (Но для этого нужно, чтобы ко дню смерти работа над книгой вышла из подготовительной стадии, которая у меня затягивается до бесконечности!)

Кап д'Антиб, 12 июня 1942 г.

Неважно со здоровьем. (За последние два года я потерял почти девятнадцать килограммов.)

...Этот обширный замысел как бы стоит между мною и будущим, между мною и дряхлостью, между мною и приближающейся смертью. Я вспоминаю страшные слова Паскаля: «Мы беззаботно катимся в пропасть, закрыв глаза, чтобы не видеть ее».

ПИСЬМО РОЖЕ МАРТЕН ДЮ ГАРА АНДРЕ ЖИДУ

Кап д'Антиб, 20 июня 1942 г.

...Я все время тружусь и в общем проделал немалую работу. Однако на этот раз мой «метод» может меня легко сбить с пути, хотя он необходим и обусловлен сюжетом. Я действую, как Микельанджело (как Мишель, который хотел бы быть ангелом *), который, начав роспись Сикстинской капеллы, взялся одновременно за все сразу. Я составляю не только полную биографию старого полковника Момора, но и биографию

* Микельанджело по-французски Мишель Анж; анж — означает ангел.

всех основных персонажей, которые играли какую-либо роль в его жизни. Это занятная работа. Я сочиняю весь день и, не перечитывая, записываю все, что приходит в голову, на перенумерованных листках (число их уже приближается к двумстам). Все это мне надо будет разработать, когда я примусь за «Дневник».

Я использую период полного покоя, который этим летом выпал на мою долю; мое состояние благоприятствует творчеству, работе воображения. Я знаю, как редки и незаменимы такие минуты. Я накопляю запасы, из которых буду черпать материал для моей будущей книги. Делаю это для того, чтобы добиться единства образа моего героя. Я делаю более надежной дорогу, по которой мне предстоит идти,— еще минувшей зимой она рисовалась очень неясно, зыбко... Чувствую, что делаю нечто очень важное; я целиком погружен в эту работу.

Не смейтесь. Конечно, я действую так, словно у меня безупречное здоровье и т. д. Но у меня нет выбора. «Все или ничего» — так поставлен вопрос с того дня, когда мною овладел этот слишком обширный замысел. Если я буду жить, если жизнь, которая нам уготована, будет хоть сколько-нибудь стабильна, если я буду в состоянии хорошо работать несколько лет, я выиграю в этой азартной игре. Если же нет... Ну что же, я унесу с собой эту прекрасную, несбывшуюся мечту. Это было бы обидно, так как — говорю вам это на ухо, милый друг,— если я все-таки поставлю на ноги это мое последнее произведение, мой творческий вклад и труд моей жизни станут более весомыми.

ДНЕВНИК РОЖЕ МАРТЕН ДЮ ГАРА

Кап д'Антиб, 18 августа 1942 г.

Я придумываю, изобретаю. Это очень занимает меня.

Чтобы черпать из воспоминаний семидесятилетнего старика (к о т о р ы й в о в с е н е я), мне надо сперва воссоздать и всегда иметь в своем распоряжении его в о о б р а ж а е м у ю память, набитую всевозможными случаями из его долгой жизни. Только после этого начнется настоящая работа. Я должен уметь ответить за Момора, как я ответил бы за себя, на любой, самый придирчивый, самый нескромный вопрос. Когда и где провел он отпуск в таком-то году? Что он делал, что думал в такой-то период? Как звали прислугу его деда? Кто был его учителем в четвертом классе? И так далее... Лишь после того, как я смогу ответить на все эти вопросы (и на множество других, более важных), старый Момор обретет законченное прошлое и завершенную во всех деталях индивидуальность. Только тогда он сможет начать писать свой дневник... Впрочем, в жизни, которую я создаю, нет ничего произвольного, все события связаны и оправданы. Таким образом, одновременно очерчивается и характер.

Я дошел лишь до его юношеских лет, а у меня уже накопилась большая стопка листов, исписанных убористым почерком. Я много занимаюсь его юностью и воспитанием, особенно тем периодом, когда наступает половая зрелость. Если бы я завтра умер, то, судя по этим записям, можно было бы думать, что я собирался писать исследование о проблеме пола и о молодежи. В самом деле, Момор придает большое значение вопросам пола и рассказывает о времени возмужания у мальчиков — явлении, которым, по мнению Момора, а также и по моему мнению, никто не занимался как следует, с должной свободой суждения. Обо всем этом Момор говорит между прочим, наряду с множеством других воспоминаний. Если только у меня хватит времени, все это станет на место.

Кап д'Антиб, 1 октября 1942 г.

«Картину можно считать законченной,— утверждал художник Уистлер,— когда полностью уничтожен след тех средств, при помощи которых она была написана. В искусстве прилежание является необходимостью, а не добродетелью. Любой след нашего труда, оставшийся в произведении искусства, свидетельствует о том, что художник работал недостаточно усердно. Только трудом можно стереть след труда».

Я на своем опыте пришел к тому же выводу, что и Уистлер. Неудачи почти всегда объясняются недостаточно усердной работой над произведением. К литературе это еще более применимо, нежели к живописи. Художник может «утомить» свое полотно. Писатель никогда не «утомит» свою рукопись. Легкость достигается только трудом!

Ницца, 23 марта 1943 г.

...День рождения — 62 года...

Скоро минет два года с того времени, как зародился замысел книги о Моморе. Как мне повезло! В дни, когда мир раскалывается и распадается, когда большинство людей раскинуты и разбросаны, как вагоны поезда, потерпевшего крушение, в эти дни всеобщей катастрофы у меня есть несравненное убежище — мой труд. Иллюзия? Может быть. Она обнадеживает меня и избавляет от горечи и уныния.

Ницца, 8 апреля 1943 г.

Полная растерянность. Скрытый кризис, который продолжается уже месяц. Я вновь сомневаюсь, правильно ли выбрал форму для жизнеописания Момора. (Почему я избрал форму дневника, то есть рассказа, который ведется от первого лица? Может быть, благодаря сравнительной легкости, с которой я когда-то написал дневник Антуана в «Эпилоге»?) Как бы то ни было, я все отчетливее сознаю, что эта форма вынуждает меня рассказывать о моих персонажах, вместо того, чтобы показывать их в действии; таким образом я лишен возможности применить свои основные природные способности. Единственное, что я умею делать — это показывать читателю моих персонажей. Чтобы оживить их, мне по большей части достаточно заставить их действовать и говорить. Когда нужно объяснить характер или дать анализ какого-нибудь чувства, я испытываю затруднение и делаю это довольно неловко (школа Толстого, а не Пруста...). Так вот, форма дневника вынуждает меня объяснять, анализировать. В самом деле, как может семидесятилетний Момор, вспоминая о событиях своей юности, показывать то, что он вспоминает? Он не может, не вступая в противоречие с правдой, делать вид, будто вспоминает отдельные слова, жесты, конкретные детали сцены, которая происходила пятьдесят лет назад. Значит, он может только рассказывать, вместо того, чтобы показывать.

Я приведу пример из «Семьи Тибо». В «Солнечной поре» Антуан и Рашель встречаются у изголовья ребенка, которому Антуан среди ночи делает срочную операцию. Что стало бы с этим эпизодом, если бы я поместил его в «Эпилоге» в виде давнего воспоминания, которое Антуан заносит в дневник? Конечно, такое повествование о давно минувшем событии было бы неизбежно лишено той жизненности и пластичности, которая заставляет верить этой сцене в моей книге. Между этими двумя приемами такая же разница, как между увиденным и рассказанным событием, между кинокартиной и пересказом ее.

Эти соображения волнуют меня. Неужели я пошел по неправильному пути?

И вдруг мне начинает казаться, что я нашел неожиданный выход. Этот выход заключается в том, чтобы описать жизнь Момора не в форме дневника и воспоминаний, а в ряде новелл, где были бы последовательно изображены те события, о которых я хотел рассказать в «Дневнике».

Момор пишет в своем дневнике: «Мой дядя Эрик был сложной личностью; обычно его считали злым человеком. На самом же деле...» Насколько увереннее я чувствовал бы себя, насколько богаче стала бы моя палитра, если бы вместо кропотливой работы над его портретом я с помощью нескольких новелл показал бы дядю Эрика в различных эпизодах, каждый из которых был бы по-своему значителен и тщательно отобран. Дядя Эрик у себя, дядя Эрик с женою в усадьбе «Сайян», во время отдыха, дядя Эрик в Париже в воскресный день в своем маленьком особняке принимает своих друзей из академической среды. Юный Момор, помогая своей тетке подавать прохладительные напитки, слушает беседу г. Ренана и г. Тэна с г. Марселеном Бертело... *.

Если я все-таки колеблюсь в выборе, то только из-за множества второстепенных эпизодов, которые я мечтал ввести в дневник и которые с трудом смогут войти в подобную серию новелл. Я хотел бы дать все, что есть интересного и индивидуального в размышлениях семидесятилетнего человека с большим опытом о жизни и людях, об идеях и общественных отношениях. (Не нужно обольщаться относительно ценности этих размышлений — я плохой «мыслитель»...) Кроме того, я все-таки думаю, что хотя бы лучшая часть всего этого сможет найти себе место в новеллах.

Я хорошо представляю себе несколько томов несвязанных между собой новелл, большая часть которых объединялась бы главным действующим лицом — Момором. Во многих из них были бы одни и те же второстепенные персонажи в разные моменты их жизни. Каждая новелла была бы законченным целым и каждая из них по-своему воспринималась бы читателем. Однако благодаря возвращению на сцену одних и тех же персонажей читатель постепенно знакомился бы с миром, в котором они живут, с изменениями, которые происходят в нем. Вместе с тем перед его глазами постепенно вырисовывалась бы биография Момора.

Если этот план осуществится, вся подготовительная работа будет очень полезна, так как именно в ней заключено содержание, существо моего замысла.

Так, например, у меня есть толстая пачка заметок о детстве Момора в усадьбе «Сайян», о первых годах его учения, о семейной жизни: отец, сестра, воспитывающая своего младшего брата, и т. д. Я думал использовать этот материал в дневниках Момора для изображения его детства, излагая его не последовательно, а в беспорядке, по ходу мыслей Момора. Теперь я использую эти же заметки для новелл, действие которых будет происходить в «Сайяне».

(Когда я стараюсь разобраться в этом, слова начинают мне изменять и я чувствую, что выражаюсь туманно... И все же я думаю, что такие новеллы, если хорошо поработать над ними, могли бы вобрать в себя не только главное, но также все дополнительное, все то, чем наполнены до отказа записные книжки моего полковника.)

Конечно, эта работа гораздо более трудна, чем та, которую я первоначально имел в виду, потому что каждая новелла должна иметь свой внутренний смысл, свое единство, свою собственную манеру. Насколько легче писать дневник!

Но, с другой стороны, сколько важных преимуществ у новеллы!

Разве Толстой смог бы создать такой разносторонний, всеобъемлю-

---

* Бертело, Марселен (1827—1907) — выдающийся французский ученый-химик.

щий образ, как образ Наташи, если бы мы знакомились с ним только по «Дневнику князя Андрея» или по «Записным книжкам Пьера Безухова», то есть если бы она представала перед нами такой, какой ее видит определенный человек, имеющий свои вкусы, свои предубеждения?

Также и в «Дневнике Момора» все носило бы отпечаток его личности, все определялось бы складом его ума. Мои новеллы позволяют мне уйти от Момора. Я буду смотреть на людей и на вещи не так, как смотрит он, и разгляжу их лучше. (Как были бы обеднены Женни и г-жа Фонтанэн из «Семьи Тибо», если бы мы смотрели на них глазами только Жака или только Антуана!)

Я всегда был чувствителен к совершенству новеллы. Однако нередко даже лучшие из них не удовлетворяли меня. Я не могу не сожалеть о том, что принесено в жертву этому жанру и осталось неиспользованным, неразвитым и непродолженным. Я люблю, когда автор исчерпывает возможности своего сюжета, как это делается в больших русских и английских романах. По-моему, возможна книга из одних новелл, в которой каждая новелла является частью единого целого. Такая книга была бы вместе с тем большим романом, составленным из отдельных, примыкающих друг к другу частей.

Я хорошо представляю себе, как воспринимал бы читатель рассказы Чехова, если бы в них выводились на сцену одни и те же люди. Такая книга утратила бы свою фрагментарность. От одного рассказа к другому углублялось бы наше знакомство с тем миром, какой нам показывает писатель, мы следили бы за развитием характеров в различных эпизодах, каждый из которых представлял бы особый интерес.

Заманчивая мысль *.

Ницца, 20 июля 1943 г.

Я снова принялся за подготовительную работу. Хочу закончить важный эпизод, рассказывающий об отношениях Момора с офицерами немецкого штаба, занявшего его усадьбу, о спорах относительно нацизма и т. д.

Ницца, 4 октября 1943 г.

Уже почти месяц, как я не работаю. Слишком много событий, которые не позволяют сосредоточиться. Каждый день узнаешь что-нибудь — например, о том, что происходило в подвале дома, мимо которого проходил двадцать раз, ничего не замечая... Грохот и треск немецких грузовиков и мотоциклеток не дают спать. Еще хуже, когда ночью наступает минутная тишина и слышно, как раздается стук сапог. Сколько измученных страхом людей во всех концах Европы прислушиваются к этим звукам!

ПИСЬМО РОЖЕ МАРТЕН ДЮ ГАРА АНДРЕ ЖИДУ

Ницца, 2 февраля 1945 г.

...Кое-кто из друзей пишет мне: «Живя в Ницце, вы по крайней мере сможете спокойно работать!..» О каком же спокойствии можно говорить, когда вспоминаешь об Эльзасском фронте, о высланных и пленных в Германии, о поляках, живущих среди пожарищ своих деревень и сел!

Конечно, мне «спокойно», я и сам это знаю. Но разве возможна сейчас писательская работа, которая требует душевной свободы, забвения

* После ряда безуспешных попыток я увидел, что эта мысль неосуществима, и отказался от нее.— *Прим. автора.*

всего окружающего, сосредоточенности и уверенности? Разве можно работать, когда мир переполнен слезами, когда вокруг столько невинных жертв и такая бездна безысходного страдания? Таково положение писателя в наше время: он не говорит об этом, понимая, что сейчас не время для таких жалоб. И своим молчанием он иногда невольно подтверждает глупую легенду о трудолюбивом бенедиктинце, которого так поглощают повседневные заботы, что он делает свое дело невзирая ни на что...

Читая газеты, слушая передачи и делая все то, чего требует от нас это ужасное время, я едва урываю несколько часов, чтобы вернуться к своему замыслу, чтобы написать еще несколько слов или страницу, которая вряд ли когда-нибудь понадобится. Это не называется работой. Я не смогу по-настоящему взяться за свою книгу, пока я не получу возможности сесть за стол с ясной головой, без мучительного беспокойства перед настоящим и будущим, пока не почувствую, что окружающий мир пришел хоть в какое-то равновесие.

Я все же измарал немало бумаги за последние три года; наверное, многое из того, что я написал, можно будет после доработки напечатать в моей книге. Я помню, что довольно быстро написал «Посмертные документы» и «Дневник Антуана». Почему? Да потому, что у меня было заготовлено много записей и отрывков, которые можно было использовать. Таким образом, часть работы оказалась уже сделанной. Это обнадеживает меня, поскольку в обоих случаях речь идет о произведениях, имеющих сходство с «Дневником» моего полковника. Этот жанр гораздо легче рассказа или сцены из романа. Авторы повествований от первого лица даже не отдают себе отчета, насколько им легче работать. В «Семье Тибо» есть сцены, полностью переделанные по шесть-семь раз, над которыми я иногда корпел месяцами... Два-три месяца уходило на то, чтобы отделать тридцать страниц. За такое же время был написан весь «Дневник Антуана» — примерно полтома.

ПИСЬМО РОЖЕ МАРТЕН ДЮ ГАРА АНДРЕ ЖИДУ

Ницца, 25 апреля 1945 г.

Дорогой друг, не сердитесь на меня за мое молчание. Я обременен множеством мелких дел и ничего не могу довести до конца, потому что стал невероятно медлительным. Я с трудом урываю несколько часов и работаю только для того, чтобы потом не мучиться угрызениями совести...

Что сказать вам еще? Я постоянно так оглушен стремительным бегом событий, что не могу собраться с мыслями; они увядают, едва появившись, на смену им приходят другие, столь же неверные и мимолетные. Мир представляется мне сейчас сплошной туманностью; живя в нем, нельзя не испытывать замешательства. Кругом все говорят о «реорганизации». А ведь речь может идти только о полной «перестройке»! Надо все создавать заново — города, учреждения, нравы, одним словом все. Перед новым поколением стоит огромная задача. Придется начинать с пустого места. Все это невероятно, и только пятнадцатилетний юноша может хорошо себя чувствовать среди этих развалин! Мы стали «пережитком», «анахронизмом». Мы загромождены старыми представлениями и подобны сторожам в музее древностей. Нам остается одно — выйти из упряжки, сесть на пороге нашего дома и наблюдать за теми, кто идет вперед. (Это захватывающее зрелище, но я мечтал о другой старости, не такой безысходно одинокой и оторванной от всего.)

...И все же я работаю с охотой. Я развлекаюсь, как могу, наедине с моими бумагами. Я рад, что у меня осталось это занятие маниака, дающее иллюзию какой-то преемственности и устойчивости моей повседневной жизни! В действительности же я пишу только для себя одного.

ДНЕВНИК РОЖЕ МАРТЕН ДЮ ГАРА

Ницца, 5 мая 1945 г.

Муссолини казнен. Гитлер исчез. Геббельс исчез. В этой трагедии есть все — даже легкая шекспировская развязка, уничтожающая в последнем действии главных актеров...

Эти последние недели я много поработал, впрочем, без уверенности в том, что эту работу удастся как-то использовать. Но вопреки всему я с наслаждением пишу «Купанье» — трагический эпизод из жизни Ксавье де Балькура. Я целиком ушел в свой сюжет. Стараюсь писать с такой правдивостью и точностью деталей, которая, вероятно, лишит читателя возможности поверить в то, что этот эпизод и все его детали придуманы от начала и до конца и являются лишь плодом напряженной работы воображения (так же как не поверил этому и читатель «Африканского признания»). Кстати, я не могу вспомнить, как пришла ко мне мысль об этом сюжете? Я не датировал мои записи и теперь совершенно не помню, что послужило для меня толчком — размышления, беседа или какая-нибудь книга. Я думаю, что правдивость повествования является как бы природным даром. Я чувствую себя способным придать такую же степень правдивости всему, что я описываю. Но действительно ли это дар? Я «делаю правду» благодаря тщательности моей работы, сосредоточенности ума и воображения, благодаря умению явственно представлять себе обстоятельства и персонажи.

Ницца, 20 января 1947 г.

Оглянемся на 1946 год.

Я за этот год очень постарел: физически и духовно. Это был год, прожитый без работы и полный хлопот — ремонт в Тертре, устройство квартиры в Париже и т. д... Тусклый год, омраченный заботами. В течение зимы 1946 года мне удалось поработать только над эпизодом из жизни Ксавье, который я называю «Купанье». Сначала это был просто довольно скабрезный сюжет, залежавшийся в моих записях... Я собирался сделать из него рассказ, похожий на «Африканское признание».

Почему я так долго не использовал эту запись? Признаюсь, я считался с условностями, не желая прослыть специалистом по скабрезным рассказам и уделять в моей книге слишком большое место сексуальным проблемам, какими бы захватывающими они ни были. В моем возрасте легко приобрести репутацию маниакального старца.

Летом 1946 года вместо того, чтобы взяться за Момора, я уступил желанию, которое преследовало меня несколько месяцев, — написать пьесу о современной послевоенной молодежи. Только после ряда попыток и неудач я понял, что слишком стар для такой темы. У меня может быть свое мнение об этой молодежи, которую война вывела из состояния равновесия, но в сущности она мне глубоко чужда. Поэтому я невольно подставлял на ее место молодежь моего поколения начала века и искусственно наделял ее свободными нравами нынешних молодых людей. Ни один современный молодой человек, конечно, не узнал бы себя.

Что касается Момора, то у меня с ним много хлопот. Хорошо то, что благодаря длительному перерыву я могу посмотреть на этот труд как бы со стороны. Трудности, с которыми я сталкиваюсь, возникают в основном

оттого, что мой замысел сложился в 1941—1942 годах. Мировые события занимали тогда огромное место в умах людей. Поэтому та часть моей книги, которую я предполагал посвятить современности, оказалась, к сожалению, несоразмерно велика.

Прошло шесть лет. Перспектива, в которой мы видели мир, изменилась. О войне, об оккупации и о нацизме было сказано все, что может сказать об этом современник. Было бы совершенно нелепо, оставаясь в плену у своего замысла, загромождать роман размышлениями о современности. Однако в дневнике, который пишется в первый год войны и оккупации, такие размышления неизбежны. Следовательно, нужно без колебаний перенести отправную точку: дневник должен начинаться в 1945 году. Годы оккупации станут частью воспоминаний Момора, вместо того чтобы быть на первом плане. Но это заставляет меня совершенно изменить фабулу: все было так тщательно подготовлено, что это изменение вносит полный переворот. Один перенос даты рождения Момора на четыре года вперед (чтобы ему не было больше семидесяти лет к тому времени, когда он начнет свой дневник) — одно это меняет всю его биографию.

Но колебаться не приходится.

Ницца, 4 апреля 1947 г.

Я все начал сначала и думаю, что нахожусь на правильном пути... Мне кажется, будто я занят изготовлением одной из тех рамок с готовыми восковыми ячейками, которые вставляются в ульи,— пчелам остается лишь заполнить их медом. В самом деле, в моей работе есть две различные вещи: рамка с ячейками и мед... Мед — это то живое, личное, волнующее, новое, что я стремлюсь вложить в мой труд. Я смогу заняться медом лишь после того, как будут готовы восковые ячейки; поэтому мне нужно торопиться с ними. ...Когда друзья спрашивают, как обстоят дела с книгой, я часто отвечаю: «Дело двигается, но я уже не очень верю в то, что делаю»... Это означает, в действительности, что я не уверен в качестве того меда, которым я заполню ячейки... Да, мною овладевают большие сомнения. Я знаю, что если мне будет дано время, чтобы закончить, моя книга будет обладать достоинствами. Но даже если книга удается, она может все же не дать людям новой человеческой правды. Для чего же она тогда? Для чего повторять то, что уже сказано?

Какую бодрость придавала бы нам иллюзия, что мы можем прибавить хотя бы еще один оттенок к цветам солнечного спектра!

ПИСЬМО РОЖЕ МАРТЕН ДЮ ГАРА АНДРЕ ЖИДУ

Ницца, 21 апреля 1947 г.

...О моей работе почти нечего сказать. Я один могу разобраться в том, что делаю, и понять, как из этой беспорядочной груды записей может быть создана картина, не лишенная интереса.

Я все еще иду ощупью. Но зато ясно вижу общую картину.

Я впервые работаю над подобного рода мозаикой. Неудобство такой работы для человека моего возраста заключается в том, что, если я неожиданно отправлюсь к праотцам, никто ничего не сможет сделать из этих камешков, каждому из которых я предназначил свое место в общей картине. Но на это мне, собственно, наплевать. Я более чувствителен к тому, что до тех пор, пока работа не будет закончена, мне нечего показывать: сборка, которая даст смысл и форму всей картине, возможна только в конце. (Мастер по мозаике не даст никакого представления о своей картине, показав ящик, где он держит свои камешки.)

ДНЕВНИК РОЖЕ МАРТЕН ДЮ ГАРА

Беллем, 2 ноября 1947 г.

...Я посвятил целый месяц скучному занятию — пересмотрел газеты конца 1944 года и начала 1945 года и записи об основных событиях тех лет, так как именно тогда полковник начал вести свой дневник. Очень важно правильно выбрать время, когда жил Момор. В его рассказах о детстве идет речь о семидесятых-восьмидесятых годах прошлого века. Это неизбежно придаст книге оттенок устарелости, такой оттенок был бы еще отчетливее, если бы читатель не видел, что старик, который рассказывает о своем прошлом, все-таки его современник, живущий в том же потрясенном войной мире. Поэтому я отвожу в дневнике место для размышлений о современности — это делается скорее по необходимости, чем по желанию. Мне кажется, будто я уже из тысячи уст слышал высказывания Момора о событиях зимы 1945 года. Его рассуждения были бы интереснее, если бы он тогда, в тот год, знал то, что нам стало известно теперь. Но я стараюсь избежать этого: не нужно, чтобы Момор в 1945 году говорил то, о чем я думаю в 1947.

Я спешу скорей разделаться с этой задачей и перейти к повествованию о юных годах моего героя.

Беллем, 9 июля 1948 г.

Любопытно, все они испытывают потребность в том, чтобы о них говорили! Им, видите ли, нужно печататься! Едва только что-нибудь появится у них в голове, им нужно спешно созвать весь мир, как курице, которая снесла яйцо и не может удержаться от кудахтания. Эта потребность поддерживать свою известность!.. Болезнь пьедестала!.. Я к ней совершенно невосприимчив!

Насколько легче писать для посмертного издания! В одной из лучших — если не лучшей книге Кокто * «Трудность бытия» мы встречаем такую сокровенную мысль: «Наше творчество есть выражение нашего одиночества; что за странная потребность в общении заставляет художника выпустить его в свет?»

Беллем, 15 сентября 1948 г.

Вот уже два месяца, как я работаю почти безотрывно по семь-восемь часов в день в ущерб чтению, переписке и всему прочему. Возникающие у меня мысли непосредственно входят в то, что я пишу, либо впрок заносятся в записную книжку.

От редакции. «Дневник полковника Момора» до настоящего времени во Франции не опубликован. Из писем Роже Мартен дю Гара, относящихся к 1949—1950 гг., было видно, что работа над этим произведением не прекращалась. Еще позднее, в примечании к полному собранию сочинений, вышедшему в Париже в 1955 году, Роже Мартен дю Гар сообщил, что он вновь переделал свое последнее произведение, придав ему форму переписки Момора с друзьями. Однако результат и в этом случае не удовлетворил автора. Он по-прежнему продолжает свои упорные творческие поиски, связанные с «Дневником полковника Момора».

* Кокто, Жан (род. в 1889 г.) — французский писатель, поэт, сценарист.

Дайсон Картер

Сыновья без отцов

(ОТРЫВКИ ИЗ РОМАНА)

Перевод с английского И. М. Бернштейн

Мы помещаем два отрывка из последнего романа прогрессивного канадского писателя Дайсона Картера «Сыновья без отцов», вышедшего в 1955 году.

Главный герой этого произведения — Дэйв Нелсон, легкомысленный, «непутевый», но вместе с тем искренний, честный человек. Возвращаясь в Канаду как демобилизованный солдат после заключения мира, Нелсон начинает заново устраивать свою жизнь. У него завязывается тесная, серьезная, большая дружба с канадским коммунистом Ланжевеном, и это помогает ему преодолевать многие трудности, встающие на его пути. Нелсон постепенно становится сознательным и активным борцом за интересы трудящихся.

Судьба Нелсона разрешается в романе трагически: он и Ланжевен гибнут, принимая участие в спасательных работах на шахте, куда Нелсон является уже в качестве активного члена союза горняков.

В первом отрывке дан приезд Дэйва Нелсона на родину, возвращение в лоно семьи. Во втором отрывке, помещаемом нами по выбору и просьбе самого автора, наряду с уже знакомыми нам персонажами изображен писатель Малколм Руперт, вынужденный служить официантом в ресторане, чтобы заработать себе на жизнь.

Печатаемые отрывки дают представление не только о теме романа «Сыновья без отцов», но и о масштабах повествования, о широте охвата и отражения действительности современной Канады.

Теплое сентябрьское солнце медленно и неохотно ушло за голые вершины гор. Длинные вечерние тени, словно серые волки, сбежали вниз по скалистому склону и обступили маленькие домики, теснящиеся у каменистой дороги.

Семилетний мальчуган стоял на пороге двери, ведущей в кухню, и, задрав голову, разглядывал вечернее небо над вершиной горы, сразу же за домом круто вздымавшейся кверху. Небо было безоблачно. В вышине легкой кисеей повис дым, плывущий из плавильных печей Дип-Рока, и беспредельная эта завеса, вечно колышущаяся над городом, разливала по небу ровный золотистый свет, отражая теплые косые лучи заходящего солнца.

Майк Нелсон вдохнул знакомый запах паленого, идущий от доски, на которой его мать раскаленным утюгом гладила влажную простыню.

— Ма, а ты разве не пойдешь на станцию?

Айрин Нелсон взглянула на крепкую фигурку сына, темным силуэтом рисовавшуюся на пороге кухни.

— Мне нужно гладить.

— Но ведь все идут. — Майк понизил голос почти до шепота.

Он отошел от двери и уселся верхом на стул в углу кухни, по-прежнему спиной к матери.

— Я не хочу, чтобы Джойи слышал,— зашептал он.— Он тогда обязательно проснется. Сегодня он целый день за мной ходил, просился, что я его взял с собой на станцию. Я ему велел, чтобы он к тебе не приставал, ма.

Майк помолчал, глядя, как мать вытащила из корзины еще одну простыню и положила ее на гладильную доску.

— Все идут. Ведь это последние возвращаются. Наверно, парад будет.

Мать, нахмурившись, разглядывала заплату на простыне. Затем сказала медленно, низким ласковым голосом:

— Майк, ты можешь пойти на станцию, если хочешь. Бабушка, наверно, еще не ушла, можешь пойти с нею.

— А я не хочу с бабушкой!

Он с шумом отшвырнул стул и обратил к матери лицо с широко открытыми глазами и губами, слегка искривленными в легкой издевке.

— Бабушка все время ревет. Я был там после школы, у нее все лицо такое красное, она целый день плакала.

— Знаю. Я говорила с ней по телефону.— Айрин Нелсон тяжело опустила утюг на простыню.— Ты меня прости, Майк, но мне очень не хочется идти.

— Мне и самому не хочется. Зачем это мне?

Откуда-то издалека, из-за гор, донесся протяжный свисток товарного поезда, взбирающегося вверх по склону со своим грузом никелевого шлака. Металлический этот звук, многократным эхом отразившийся от скалистых склонов Дип-Рока, стал удивительно мягким и достиг деревянных домиков на Альтона-стрит, как призыв серебряной трубы — нежный, переливчатый, тоскующий одинокий голос.

Когда эхо замерло за горами, Майк Нелсон встал со стула и принялся перетаскивать выглаженное белье, складывая его на столике в углу кухни.

— Ма, с этим поездом едет дядя Дэйв. Он прислал бабушке телеграмму из Торонто.

— Угу.

И тут мальчик обрушил на мать град вопросов:

— А какой он, ма? Джойи все время пристает ко мне, чтоб я ему сказал, какой дядя Дэйв. А я откуда знаю? Похож он на старого дядю Джима? Ты думаешь, он останется в Дип-Роке? Он пойдет обратно на шахту, ма? А где он будет жить, может, у бабушки в пансионе? Или он здесь будет жить? Джойи спрашивал, может дядя Дэйв поселится здесь, тогда мы можем пристроить сзади еще одну комнату.

Мать покачала головой.

— Я так ему и говорю,— спокойно сказал мальчик.— Нам здесь больше никого не нужно. Нам и так хорошо, вовсе незачем еще пристраивать комнату к нашему дому.

Он сложил стопочкой выглаженное белье и вернулся к своему стулу. Сосредоточив все внимание на «молнии» у ворота старенькой курточки, из искусственной кожи, он снова стал задавать вопросы:

— Какой он, ма? Немного непутевый, да? Бабушка так сказала. Она говорит, он непутевый парень. Дядя Дэйв не такой, как... как папа, да, ма?

— Да, — ответила Айрин Нелсон, — Дэйв не такой, как ваш отец.

— Может быть, теперь он стал такой,— торопливо сказал мальчик.— Он долго пробыл за океаном. Может, он теперь такой же, как папа.

И заметив, что лицо матери вдруг потемнело, мальчик вздрогнул, вскочил со стула и снова встал на пороге.

Из-под горячего утюга с шипением вырвался пар. И как бы в ответ, издалека, будто протяжный печальный вздох, долетел звук сыпавшегося шлака, звук извергающегося вулкана на колесах, — это из состава для откатки шлаков сваливали расплавленный каменный груз на вершине огромной горы, которая выросла из сотен тонн отвальной породы.

— Майк, пожалуйста, не вытирай нос рукавом.

— Не буду, ма. У меня, наверно, сенная лихорадка или еще что-нибудь — весь день из носу течет.

— Тебе спать пора.

— Сейчас как раз должен прийти поезд, ма. Это скорый. Он везет солдат до самого Ванкувера. Может быть, у него два паровоза. Ну, если два паровоза, вот уж он промчится через выемку!

Мать улыбнулась, и лицо ее, еще молодое, нетронутое морщинами, и все же отмеченное тем страшным клеймом, которое эпоха выжгла на лицах миллионов молодых женщин, изувеченное международной фабричной маркой войны, незаживающим шрамом, оставленным долгими ночами безутешной тоски, это лицо осветилось улыбкой, — сейчас, когда Айрин Нелсон взглянула на своего старшего сына.

— Тебе хочется подняться на гору и посмотреть, как будет проходить поезд, да, Майк?

— Хочется.

Она быстро поцеловала его и подтолкнула к двери.

— Только будь осторожен. Не подходи к обрыву и обещай, что вернешься сразу же, как только поезд проедет!

Майк, как козленок, запрыгал вверх по склону. Трижды останавливался он среди высоких скал и, обернувшись, махал матери рукой. Потом его маленькая фигурка потонула в черной тени, которую отбрасывали отвесные скалы у самой вершины горы.

* * *

Внезапно и совершенно неожиданно, прямо из диких зарослей соснняка и непроходимых болот, выходит к Дип-Року главная трансконтинентальная линия. Последний отрезок пути тянется почти на протяжении трех миль без единого поворота, устремляясь к высокому и гладкому, как лезвие ножа, отвесу над выемкой, проложенной сквозь гигантский край рудного массива. Это та самая выемка, что была пробита всего лишь шестьдесят лет назад, выемка, обнажившая перед глазами человека богатейшие в мире залежи никеля, — легендарный дип-рокский бассейн.

Машинисты обоих паровозов, ведущие воинский состав — последний из сотен таких составов, которые после сорок пятого года, тяжело пыхтя, развозили по всему континенту целые канадские армии,— ухмыляясь, рассматривали горный кряж, четко рисовавшийся сплошной черной стеной на фоне заходящего солнца и настолько далекий, что казалось, никакой выемки там вовсе и нет. И тем не менее два грохочущих «Нордерна» в последнем рывке на предельной скорости неслись вперед. Позади них восемнадцать тяжелых стальных вагонов, как обезумевшие звери, бешено натягивали сцепления, сотрясая в дикой ликующей ярости железнодорожное полотно.

И вдруг рев двух локомотивов и мчащегося за ними состава потонул в бешеном потоке еще более мощных звуков. Разрывая в клочья встречный ветер, дружно взвыли оба паровозных свистка, оглашая окрестности

в тот самый момент, когда локомотивы достигли выемки в скалистом кряже.

Все живое услыхало этот громовой возглас. На лесистых склонах к югу от Дип-Рока вздрогнули тополя и уронили свои пламенно-желтые листья, закружившиеся в дрожащем воздухе. Лещ и окунь разбили зеркальную поверхность озер, застывших в вечернем покое, и маленькие трепещущие полукруги побежали по воде. Где-то вдали лось с треском вырвался из чащи сухого ельника, и пирующие бобры подняли кверху свои мокрые мордочки.

Все живущее прислушивалось к тому, как шел воинский состав. Но ни единый звук не достиг слуха тех легионов, которые в тридцать девятом, сороковом и за все эти шесть лет ехали по этим же рельсам на Восток, ни единый звук не донесся до слуха тех мужчин, чьи тела разлагались теперь, смешиваясь с бесформенным прахом их отцов и удобряя крошечные поля Европы.

Глаза и уши канадцев, погибших в дальних странах, не видели и не слышали ни грохота поезда, ни приветствий, ни песен и звуков духового оркестра на станции.

И горячему дыму, плывущему из высоких труб Дип-Рока, тоже было все равно. Бледно-желтый дым спокойно подымался ввысь, гонимый северными ветрами. Он уходил в стратосферу и там постепенно рассеивался, становясь невидимым; ветры развеивали его по земле. Его странный, едкий, назойливый запах достигал всех материков и разделяющих материки океанов.

Никелевые испарения, этот саван для сотен миллионов трупов, золотистое зловоние современной войны!

Перед глазами Майка Нелсона, стоявшего на вершине горы над Альтона-стрит, лежал Дип-Рок, похожий на панораму из волшебной сказки. Не одно, а десятки чудес открывались его взору, как бы вызванные к жизни из самой гущи непроходимых лесов по мановению волшебной палочки. Эта волшебная палочка была здесь еще чудодейственней, еще сказочнее, чем в любой сказке, оттого что она была волшебной палочкой людского труда, создавшего Дип-Рок.

Издалека, от самого горизонта, шагали через леса к городу серебристые мачты электропередачи. И повсюду вокруг города, поблескивая, вырисовывались, подобно гигантским стальным грибам на скрученных ножках, загадочные белые сооружения — наземные вентиляционные устройства, непрерывно нагнетающие вихри свежего воздуха вниз для тысяч шахтеров, которые трудятся на милю и больше под землей.

— «Омега», «Брэйл», «Скэнфорд», — Майк, указывая пальцем, повторял про себя названия шахт. Сложная сеть сверкающих рельсов связывала шахты. А по ним ползли составы с рудой, составы с крепежным лесом, составы с углем, составы с дробленой породой, составы с обогащенной рудой, составы с кислотами. К югу, по направлению к границе с Соединенными Штатами, катились составы, груженные никелем, медью и благородными металлами.

К западу от города огромным белым шрамом зияли открытые разработки. Они напоминали свежую рану, нанесенную атомной бомбой. Впечатление это усиливалось огромным облаком пыли, взбитой десятками шахтерских лопат и целыми караванами грузовиков.

Майк Нелсон перевел взгляд за пределы города. Весь Дип-Рок, с его радужным свечением шлаковых гор и слепящей пылью дробилок, был опоясан мягкими, бархатистыми, сине-зелеными лесами и мерцающими северными озерами.

Первые сентябрьские заморозки нанесли на вечнозеленый пояс вокруг города яркие полосы и пятна. Майк вглядывался в даль, ему казалось,

что и на таком расстоянии он мог различить березу, осину, тополь.

Прикрывая рукой глаза от яркого света заходящего солнца, он старался разглядеть Оленье озеро. Там, в зарослях великолепной серебристой березы, стояла одинокая хижина его двоюродного деда Джима Нелсона. И Майк запел потихоньку любимую песню дяди Джима:

А где же они, веселые плотовщики?
— Идут на лесоразработки.
Слушай, как громко поют плотовщики:
— Эй, бей, звони: динь-дон!

Сверху Дип-Рок в своем осеннем обрамлении представлял собою восхитительное зрелище. Снизу, оттуда, где жили люди, он казался чашей с неровными каменными краями, наполненной пылью, кислотными испарениями и вечным грохотом. Его улицы были пробиты в скале. Его жалкие домики лепились к скалистым склонам. Лишь немногим детишкам, живущим в Дип-Роке, случалось хоть раз побывать за городом и ощутить на ладонях ласку мягкой земли.

Но Дип-Рок был родным городом Майка Нелсона. И даже удушающий запах плавильных печей, приводящий в ужас приезжих, был для него привычным и составлял предмет его детской гордости.

Сейчас, сидя на корточках над обрывом в ожидании воинского состава, Майк с восхищением глядел ввысь, на «них».

«Им» не было названия. Это были три сказочные колонны из белого кирпича, высившиеся до самых облаков. Три величайших, высочайших в мире заводских трубы. Это были дымовые трубы плавильных печей, соборные шпили Дип-Рока. На людской памяти лишь однажды эти величественные создания человека перестали посылать в небо свой желтый дым.

В воинском составе, вернее в двух его последних вагонах, которым предстояло быть отцепленными в Дип-Роке, ветераны сгрудились у окон, чтобы взглянуть на эти трубы, незабываемые маяки родины, символ своего труда и залог будущего благополучия.

— Теперь он не такой густой! — воскликнул кто-то, увидев желтый дым и сравнив его с тем, что валил клубами в первые годы войны.

— Но он идет, браток, он идет!

И глядя, как дым расплывается над выемкой, куда мчал их ревущий состав, вернувшиеся с войны солдаты приветствовали его оглушительным «ура».

Наверху Майк Нелсон выпрямился во весь рост.

Отчетливо, словно в бинокль, увидел он фигуру солдата на нижней ступеньке раскачивающегося вагона. Когда поезд ворвался в выемку, солдат прижался к вагону. Семафор открыт, желтым светом горят впереди рельсы. Заскрежетали тормоза, и, приближаясь к лабиринту расходящихся путей и стрелок, поезд резко сбавил скорость.

В эту минуту состав проходил как раз под Майком. Человек на ступеньке откинулся в сторону и спустил одну ногу.

— Ух ты,— шепотом проговорил Майк.— Сейчас прыгнет!

Облачко пыли поднялось на насыпи. Сделав три прыжка по шпалам, солдат ловко замедлил шаги и, помахав вещевым мешком вслед уходящему поезду, на длинных своих ногах побежал через пути по направлению к каменистому склону горы.

Майк глянул вниз, под отвесный обрыв, и испуганно опустился на колени, уцепившись руками за край скалы.

— Сейчас сюда взберется! — прошептал он.

Майк в смятении следил за тем, как солдат перебегал и карабкался вверх по склону. Среди скалистых обрывов, в гаснущем свете сумерек

тень его принимала угрожающие размеры. И чем выше он поднимался, тем сильнее овладевал Майком страх.

Жуткая, невыразимая мысль замерла у него в мозгу:

— Может быть, это... он! Он всегда приходил этим путем... Мама!

И, охваченный страхом, мальчик отпрянул от обрыва, споткнулся, упал, снова поднялся на ноги и, отчаянно размахивая руками, чтобы сохранить равновесие, помчался домой.

* * *

— Неужели я такой страшный?

Дэйв Нелсон стоял на пороге кухни, держа фуражку в руке, и яркий свет лампы падал на него. Он тяжело дышал после головокружительного подъема и спуска. Завиток черных волос упал на вспотевший лоб. Тряхнув головой, он отбросил завиток назад, и, прислонившись спиной к косяку двери, стал с широкой насмешливой улыбкой разглядывать Айрин и ее сына.

— Входи, Дэйв,— сказала Айрин Нелсон.

Одной рукой она прижимала к себе вздрагивающего мальчика. Другой ей пришлось отодвинуть гладильную доску, чтобы Дэйв мог пройти. Нервно прикоснувшись к своим волнистым волосам, она улыбнулась:

— Вот это Майкл, Майк. Он видел, как ты шел. Он был там, наверху. Ты, кажется, сильно напугал его, Дэйв.

— Вовсе нет! — громкий и сердитый протестующий возглас сына заставил мать вздрогнуть. Майк вырвался и убежал в спальню.

Дэйв Нелсон прошел вглубь кухни и сел на стул. Положив локти на кухонный столик, он устремил на свою невестку долгий испытующий взор. Взгляды их встретились, и так, на протяжении минуты, они пытались увидеть друг у друга в глазах затаенный вопрос.

Из спальни донесся мучительный и неудержимый мальчишеский плач.

— Он сейчас придет в себя, — сказала Айрин. — Ты здесь ни при чем, Дэйв. Только...

Солдат с горечью проговорил:

— Я знаю, о чем он подумал. Он подумал, что случилось чудо. Он подумал то же, что и я в девятнадцатом году. Подумал, что может быть это не я, а кто-то другой.

Айрин Нелсон вздрогнула. Она обернулась к плите.

— Я сварю кофе.

Краешком глаза она видела, как худые пальцы Дэйва вдруг сжались в узловатые кулаки. Ей стало жаль его. Она передала ему чашки и блюдца, и он расставлял их на столе, рассеянно, молча.

— Майк придет в себя,— мягко повторила она.

Дэйв Нелсон выругался беззлобно и тихо:

— Я никогда не мог прийти в себя от этого.

Вода в помятом аллюминиевом кофейнике деловито забулькала. Рыдания Майка в спальне становились все сдержаннее. Но слух матери уловил новый звук.

— Я так и знала! Я знала, что он разбудит Джойи!

Через минуту она вернулась из спальни с крупным светловолосым встрепанным мальчуганом лет пяти на руках. Еще румяный спросонья, он тут же с любопытством уставился на незнакомого военного.

— Дядя Дэйв!

— Он самый! Джойи, ты почти такой же большой, как Майк!

Вскоре Джойи уже сидел на коленях у дяди и с довольным видом громко жевал галеты. Его старший брат тоже вернулся из спальни. Был

открыт вещевой мешок, и маленькую кухню потрясли крики восторга, которыми мальчики встретили подарки дяди Дэйва.

А в положенное время оба лежали в постелях и крепко спали.

* * *

— Может, ты лучше пойдешь к маме? — сказала Айрин.— Она будет беспокоиться, что не встретила тебя на станции.

— Да, скоро пойду.

— Знаешь, я рада, что ты пришел сюда, Дэйв. Из-за Майка. Он день и ночь только о тебе и говорил.

— Но ведь он был еще совсем маленький, когда я уехал!

Смуглое лицо Дэйва зарделось от удовольствия.— С чего это он вздумал говорить обо мне, а? Вот чудеса!

Открытая его улыбка внезапно погасла. Теперь он пристально смотрел в глаза жене своего убитого брата.

— Айрин! В чем дело?

— Почему ты пришел сюда? Почему не доехал до станции, как все?

Он в недоумении глядел на нее: — То есть как это «почему»?

Она судорожно схватила его руки и стала трясти короткими сильными толчками:

— Дэйв Нелсон! Тебе кто-нибудь написал?

Он долго не отвечал ни слова. Затем положил обе ее руки на свою ладонь и погладил их, медленно, сочувственно.

— О чем это мне могли написать? — спросил он.— Что случилось, Айрин? В чем дело? Мне ты можешь сказать.

Невыразимое облегчение теплой волной разлилось, как румянец, по ее лицу. Исчезли напряженные линии у глаз и вокруг рта. И теперь, когда она улыбнулась, ее губы приобрели давно утраченную полноту и такой удивительный, почти экзотический рисунок, как если бы ее только что поцеловали.

Дэйв с болью припомнил это выражение ее лица и печально усмехнулся:

— Что произошло? Почему ты не хочешь мне сказать, Айрин?

— Ничего не произошло,— она улыбалась счастливой улыбкой, как улыбается женщина после сильного приступа боли.— Ничего. Просто я разволновалась. Я так давно не плакала.

— Ну, что ж,— сказал он,— теперь можешь поплакать.

Она увидела, что в его усмешке уже не было больше издевки, а только страстная мальчишеская мольба, раскаяние и сожаление.

— Давай постоим так немножко,— прошептала она, сжимая его пальцы.

Слышно было, как ночной ветер рвет водосточные желоба.

* * *

«Некто Артур Нелсон, человек безрассудный, не подчинявшийся правилам безопасности при взрывных работах, передал доктору Фостеру из рук в руки первый кусок руды, еще горячий после взрыва, со словами: «Доктор, здесь есть металл, я это чувствую. Здесь — ваше будущее, сэр».

Документ этот находится в архивах компании. Совсем пожелтевшая, ломкая бумажка — докладная записка управляющего работами по строительству железной дороги. Датирована 1883 годом.

Ни железнодорожные власти, ни геолог Фостер, ни компания больше нигде об Артуре Нелсоне не упоминают.

Действительно, не прошло и нескольких дней, как всем на строи-

тельстве было уже ясно, что выемка для трансконтинентальной линии проходит сквозь какую-то странную, таинственную породу. Это был восточный край никелевого бассейна Дип-Рок. Так человечество нашло здесь никель. На первой трансканадской магистрали еще не было твердого расписания, а дельцы из Англии и Соединенных Штатов уже наводнили весь район.

— Что ты умеешь делать? — спросил босс Артура Нелсона.

Юноша с Ниагары вытянул свои большие руки:

— Я могу перепахать солнце!

Руки землепашца быстро освоились с шахтерской киркой и лопатой. Артур остался в Дип-Роке. В день великого открытия ему было двадцать два года. Пьяный или трезвый, молодой Нелсон всегда готов был принять любой вызов.

Однажды один из американских директоров компании, обеспокоенный тем, что в среде иммигрантов-шахтеров на разных языках все чаще велись разговоры о братстве, доставил в Дип-Рок проповедника-евангелиста. Член ложи оранжистов, крупный специалист по проповедям на тему об адском пламени, этот посланец бога стал яростно проклинать рабочих-протестантов за то, что те общались с католиками.

Семя этого подлого изуверства падало по большей части на плодородную почву. Что касается Артура Нелсона, то у него было много друзей среди канадских французов. И он высказал свои сомнения в божественном происхождении подобных взглядов прямо в лицо проповеднику. Разъяренный священник, завывая, изрыгал ветхозаветные проклятия и угрожал еретику вечной загробной мукой, если он позволит себе хотя бы улыбаться идолопоклонникам-папистам.

— Вранье! — заорал в ответ Артур.— Вы угодите в ад скорее, чем я. Посмотрим!

Все это Артур воспринял как вызов: не прошло и недели, как он взял себе в жены канадскую француженку. Мадлен Дюшарм, набожную католичку из Труа-Ривьер, покорили молодой пограничный город и смелый нрав ее поклонника. Обряд венчания был совершен дважды: один раз англиканским священником, а другой — перед алтарем, посвященным непорочному зачатию. Дип-Рок, занятый стройкой и добычей руды, не мог уделять внимания догматическим тонкостям. Артур и Мадлен крестили обоих своих сыновей, Жюля и Джеймса, в святой воде обеих религий.

И разлучило счастливую пару вовсе не адское пламя. В 1899 году британцы начали резню в Южной Африке. Правительство в Оттаве выразило намерение отправить канадскую армию для участия в этой «войне за родину», что вызвало страшное возмущение среди жителей Квебека. В то время молодой Анри Бурасса учился в парламенте факелом своего огненного красноречия разжигать дремлющую гордость канадских французов. В Дип-Роке проживало тогда около пятисот семейств из Квебека, и однажды в церкви пламенная антивоенная листовка Бурасса попала в руки Мадлен.

— Как можно допустить, чтоб эти звери все еще нами управляли? — воскликнула она вечером, когда они с мужем сидели за супом.

— Кто это? — переспросил Артур. Ему уже было тогда тридцать семь лет, и ежедневный двенадцатичасовой рабочий день под землей сильно поубавил живости в его характере.

— Ты еще спрашиваешь — «кто»? Англичане!

— Но ведь и я англичанин,— заметил Артур в достаточной мере миролюбиво.

— Какой ты англичанин!

И тут будто чья-то невидимая рука разбросала динамитные шашки

по грубому деревянному столу. Их маленький однокомнатный домишко сотрясли взрывы подавленной ярости.

— Нет уж, пусть эта старая карга Виктория сама за себя воюет! — визжала Мадлен.

Ее муж возмущенно вскочил из-за стола и вытянулся, насколько это было ему доступно, пытаясь воспроизвести стойку «смирно».

— Наша королева! Женщина, это уже слишком! Ты не в своем уме.

— Ах, вот как, королева! И они хотят отправить наших мужей умирать за эту...

— Боже, спаси королеву!

Все могло бы окончиться благополучно. Но в этот момент Мадлен допустила роковую ошибку.

— Если ты ее так любишь,— зашипела она, безрассудно швыряя ему в лицо вызов,— почему же ты тогда, мой милый англичанин, сам не идешь воевать за нее, а? Что ты мне ответишь на это?

Артур не произнес в ответ ни слова. Два перепуганных мальчугана, выглядывая из-за полога кровати, следили за тем, как их отец в мрачном молчании надел башмаки, затем свою старую бизонью шубу и, тяжело ступая, ушел во мглу ноябрьской метели.

Больше они его никогда не видели. Он отправился прямо на вербовочный пункт при станции. В ту же ночь он напился до бесчувствия и уехал с воинским эшелоном на восток.

Ночь эта показалась Мадлен особенно долгой. Утром она пошла к священнику. Но что тот мог ей сказать?

Он посетил ее уже следующей зимой, совершенно неожиданно. Пришел после Паардебурга. Там бурам было нанесено сокрушительное поражение. Молодой английский корреспондент по имени Уинстон Черчилль с большой похвалой писал о знаменитом добровольческом отряде «Канадские ковбои». Много медалей было выслано из Лондона в Канаду и некоторые даже в Дип-Рок.

Доброволец Артур Нелсон не был зачислен в отряд «Канадские ковбои». Он умудрился получить пулю в голову, перезаряжая винтовку. У Нелсонов не осталось медали на память. Осталась только красновато-коричневая фотография, сделанная в Лондоне.

С этого все и пошло в семье Нелсонов, где из поколения в поколение звучит все тот же тоскливый сыновний вопрос: «Мама... а какой он был?»

* * *

— Ну, мама, — сказал молодой Джеймс в четырнадцатом году, с гордым видом стоя на пороге в английской военной форме. Это было на другой день после того, как ему исполнилось девятнадцать лет.

Джеймс был красивый юноша. Крупный, но стройный, как олень. Когда он уезжал, три его девушки, не стыдясь, рыдали на перроне.

Его невестка Анна, жена Жюля, не переставала умолять до последней минуты. Она открыто заклинала его дезертировать.

— Я пойду, это будет правильнее, — отвечал ей Джим. — Пусть Жюль останется в шахте. Он человек семейный. А если боши победят, они всех нас обратят в рабство.

Оркестры весело играли на проводах молодого Джимми.

А три года спустя, в 1917-м, когда провожали Жюля, тоже играл оркестр. Но тогда все музыканты уже были старички или мальчишки. Ипр, Сен-Жюльен, Фестюбер, Аррас, холмистый кряж Вими... Целое поколение канадцев погибло там. Походные песни на станции Дип-Рок тонули в громком плаче.

Анна и двое ее сыновей, Джордж и Дэвид, вернулись домой,

подавленные и перепуганные. Вскоре к ним переселилась бабушка Мадлен.

В церкви передавали слух, будто старшая миссис Нелсон несколько раз имела видения о смерти Жюля.

— Ну, раз американцы объявили войну, то они ее быстро кончат,— уверяла Анна.— Жюль даже не успеет добраться до линии фронта.

В маленьком кино Дип-Рока Нелсонам показывали американских солдат, марширующих на параде. Вздох неподдельного восхищения вырывался у всей Канады при виде красивых мундиров, при виде этого бесчисленного множества пушек, при виде соблазнительных голливудских красавиц, продающих облигации «Займа победы».

А тем временем англичане и французы, русские и канадцы, австралийцы, новозеландцы и сикхи по-прежнему гибли на полях сражений.

Жюль Нелсон был всего лишь одним из 16 000 канадцев, погибших в кровавой трясине у Камбре, где армия кайзера потерпела решающее поражение. Пока сохла земля на могилах, президент Вильсон произносил речи, обещая «вернуть наших мальчиков домой к рождеству».

Жюль так и умер рядовым. От отца он унаследовал только умение обращаться с киркой и лопатой. И когда при Камбре в его винтовке заело патрон, он подобрал лопату. Так его и нашли после боя. Медали не было.

Сирота Дэйв всегда хвастливо рассказывал гостям:

— Моего папу убили за месяц и два дня до перемирия.

В этой фразе звучало что-то утешительное.

Джорджу было семь лет, а Дэйву исполнилось только пять, когда они в первый раз, держась за руки, тихо сидели в большой кухне пансиона и ждали ответа матери на свой вопрос: «Мама, какой он был?»

Они никогда не решались задать этот вопрос дяде Джиму, брату отца. Он вернулся лишь через год после конца войны. На вокзале одна только мать узнала его и тут же упала в обморок.

Красивые черты его лица мало изменились, руки-ноги тоже были на месте. Однако казалось, будто он все это время прокладывал путь сквозь страшный, дикий буран. Лицо у него было совершенно неподвижно, будто заморожено. И когда люди избегали его, в страхе отступая при виде столь странного лица, он обращал свой взгляд куда-то вдаль, не хмурясь и не улыбаясь.

— Парень тронулся, это ясно, как божий день,— говорили шахтеры своим женам.

— Ну, нет, не в этом дело,— возражали жены.— Джим не смотрит в глаза людям, потому что у него большой грех на душе. Говорят, он расстреливал пленных.

Молодые женщины шепотом и по секрету передавали друг другу, что Джим Нелсон страдает от последствий некоей неудобопроизносимой раны. Поэтому-то он и поселился в зарослях у озера и не смотрит на женщин.

Перед смертью мать сделала последнюю попытку узнать тайну Джима. Еще в юности он и его погибший брат перестали ходить в церковь. И Мадлен пыталась сыграть на тех остатках страха божия, которые все же могли сохраниться у Джима с тех лет.

— Сходи туда еще раз, один только раз,— в отчаянии просила она.— О мой Джеймс! Сходи исповедайся. Обещай мне, и тогда я умру спокойно.

Перед лицом смерти Джим Нелсон, казалось, совсем застыл в своем оцепенении. Но похороны матери он устроил по всем правилам и произвел хорошее впечатление на шахтеров и их жен, собравшихся на кладбище. После этого в нем произошла какая-то едва заметная перемена.

Дядя Джим все чаще заходил к Анне в пансион. Он увозил ребят, Джорджа и Дэйва, к себе на озеро. Учил их рыбачить, стрелять, ставить капканы и петь старинные песни каторжников и лесорубов.

До 1941 года никто ни разу не слышал от него сердитого слова, никто не видел, чтоб он хоть когда-нибудь вспылил. Но в августе сорок первого он явился к дому своего женатого племянника совершенно пьяный, с заряженной винтовкой в руках. Он стоял на каменистом дворе, широко расставив большие ноги. Держа крупнокалиберную винтовку одной рукой, как пистолет, он ревел, словно лось в зарослях, и клялся, что немедленно убьет Джорджа, если тот не дезертирует и не убежит на север.

— Лучше я сам тебя убью, чем позволю им взять тебя! — рычал он, посылая правительству проклятья. В конце концов полдюжины рослых мужчин запихнули его в машину и увезли за город.

Историю эту помнили долго. Она могла бы плохо кончиться для дяди Джима. Но все соседи были шахтеры. И полицейский офицер, верхом прибывший к месту происшествия, чтобы вести расследование, так и уехал ни с чем.

Последний раз Джордж Нелсон побывал дома, получив отпуск перед самой отправкой в Европу. После этого дядя Джим раскаялся. Он приезжал к Айрин и забирал ее с детьми на праздники к себе. В семье боялись, что скандал повторится, когда в армию записался Дэйв: своего младшего племянника дядя Джим особенно любил. Но он не произнес ни слова.

Дэйв участвовал во многих боях в Италии и Франции и не получил ни одной царапины. Джордж был убит в Кайене, в июле 1944 года. После того как пришла телеграмма, дядя Джим прожил у Айрин несколько дней.

* * *

Снова настала зима, и Анна начала беспокоиться за свою овдовевшую невестку. Она сходила к священнику Нелсонов, преподобному Рексу Скийну.

— Если б она хоть разговаривала со мной,— жаловалась старшая миссис Нелсон. — О, она говорит, о детях. Или о своей работе в ресторане. И о профсоюзе. А вот о Джордже нет.

— Ей тяжело,— сказал священник. Он был человек свободомыслящий и привык не удивляться тому, что люди постоянно нарушают десять заповедей. Улыбнувшись Анне своей теплой и ничуть не лицемерной улыбкой, он добавил: — Для человека, находящегося в положении Айрин, вполне естественно усомниться в справедливости происходящего.

Анна высморкалась: — Понимаю. Со мной это тоже было, мистер Скийн. И почему такое должно случиться с тем из них, у кого жена и дети? Были дни, когда я прямо здесь, в церкви, вопрошала бога, за что он так поступил со мной.

Мистер Скийн вскоре узнал, что, на памяти его прихожан, мальчики в семье Нелсонов всегда росли без отцов, и стал заходить к Айрин не реже, чем раз в две недели, хотя она бывала в церкви только на пасху и рождество. Эти визиты очень беспокоили Анну Нелсон. Однажды в воскресенье, когда после демонстрации религиозной кинокартины в церкви пили кофе в большом зале, Анна осталась на несколько минут одна со священником.

— Что-нибудь неладно с Айрин? — спросила она его без околичностей.

К ее изумлению, священник в ответ глубоко вздохнул: — Нет, миссис Нелсон. У нее все в порядке. Я очень высокого мнения об Айрин.

— Все это прекрасно,— не унималась Анна, обеспокоенная еще боль-

ше прежнего.— Но ведь и я не вчера родилась на свет, мистер Скийн. Если она говорила с вами о том, что у нее на душе...

Взгляд Анны встретился с серьезным, твердым взглядом священника.

— Каждый из нас должен нести свой крест, — мягко сказал он. — И вы это знаете, миссис Нелсон. Разумеется, вы это знаете.

Глаза у нее расширились, осветив вдруг все ее преждевременно увядшее, морщинистое лицо, жесткие линии у рта смягчились. Положив свою мозолистую, обезображенную непосильным трудом ладонь на рукав священнику, она наклонилась к нему еще ближе.

— Разве грешно верить в судьбу? — зашептала она.— Знаете, француженки утверждают, что на Нелсонах лежит проклятие. Они думают, что кто-нибудь из нас совершил в прошлом какой-нибудь страшный проступок. Помните балладу «Невеста из Батоша»? Так вот, ее жених...

Преподобный Скийн покачал головой: — Я удивлен, миссис Нелсон. Вас считают разумной женщиной. Неужели вы верите легендам?

Анна вспыхнула: — Для меня это не легенда, мистер Скийн, мне всю жизнь пришлось работать не покладая рук, чтобы вырастить сыновей.

И дрожа от долго сдерживаемого негодования, она подняла свои большие руки, как будто трясла кого-то, схватив за горло: — Сколько раз успел мой Джордж принести домой получку, покуда они не напялили на него мундир, а? Он был сиротой. Так же, как и его отец. А теперь вот Айрин и еще двое сирот! Вы говорите, что это — крест, который мы должны нести. А я говорю, что это — проклятье. Конечно, слова не помогут Айрин и ее малышам. И на жалкую пенсию ребятишек не оденешь. Так что деньги, которые она получает у Манеффа в ресторане, гораздо полезнее, чем всякая болтовня, можете мне поверить!

— Я не хотел вас обидеть, — заметил священник.

— А я уже и не в том возрасте, когда обижаются, — засмеялась Анна, и гнев ее растаял, как снег на печи. — А вот невестка моя меня беспокоит.

— Поверьте мне, она держится прекрасно.

На этом беседа и кончилась. Беспокойство Анны Нелсон не улеглось, но она чувствовала, что священник сказал ей гораздо меньше, чем мог бы.

Разговор этот был в феврале, до возвращения Дэйва.

Тогда, возвращаясь из церкви, Анна остановилась на углу, не доходя до пансиона, и так стояла в тихой, морозной ночи, глядя, как в зеленом ночном небе торжественно полыхали огни северного сияния. Великолепные многокрасочные потоки света пробегали в небесах, подобно мелькающим страницам книги, невыносимо прекрасной книги, написанной на языке, который простым смертным понять не дано.

И Анна с грустью спросила себя, мог ли Джордж перед смертью видеть северное сияние где-нибудь в Англии или Франции.

Ведь Джордж, ее первенец, часто стоял часами на улице, любуясь северным сиянием. Он же страшной весной тридцать второго года чуть было не умер от голода, каждый день тайком отдавая свою единственную картофелину маленькому Дэйву.

Анна смахнула слезу, и ее короткий смешок прозвучал в морозной тишине ночи: — Ну, и глупа же я. Гляжу в небеса господни и думаю про картошку!

На западе, у самого горизонта дым из плавильных печей затуманивал небесные краски северного сияния. Заметив это, Анна нахмурилась и быстро зашагала по скрипучему снегу к дому, опасаясь, как бы за время ее долгого отсутствия у нее на кухне не погасла печь.

— Язык-то болтливый, да ноги мерзнут, — ворчливо повторяла она, раздосадованная тем, как грубо была порвана кружевная нить ее грез.

Вскоре после этого, еще до пасхи, она получила письмо от Дэйва. Первое письмо к матери за всю войну. Анна поняла, что смерть брата глубоко потрясла его. Потом он снова написал, потом снова. И после каждого письма Анна Нелсон лихорадочно раздумывала о том, что же это могло так повлиять на ее младшего сына.

Когда на вокзале его не оказалось, она не встревожилась и даже не удивилась. Узнав от его дружка, Джонни Хоука, что он еще заранее решил спрыгнуть с поезда и прежде всего навестить своих племянников, Анна испытала большое удовлетворение.

— Ах, вот оно что! — подумала она, и гордость переполнила ее. — Он пошел к Айрин просить прощения. Значит, он стал наконец мужчиной, мой Дэвид.

* * *

Прозрачно-голубой дымок сигареты наполнил кухню неподвижными слоями, медленно подымающимися лишь в том месте, где они встречались с теплым воздухом от плиты. Прогоревшие угольки вываливались из печи сквозь решетку, похожие на крошечных свирепых зверьков. Наклонив кофейник, Айрин вылила Дэйву в чашку все, что там оставалось.

— И во всех этих странах, — продолжал Дэйв своим хриплым, чуть тягучим голосом, — люди переменились. Нелегко им дался этот урок. Мне пришлось встречаться с сотнями людей, и все говорили мне одно и то же. Европа никогда уже не будет такой, как раньше. Их уже не одурачишь теперь, после всего, что им пришлось вынести.

— Мы здесь тоже переменились, — говорила Айрин. — Ты и не узнаешь Дип-Рока. Мы их побили, Дэйв, мы их побили, честное слово. Компания теперь уже не хозяин в городе. — Она коротко засмеялась. — Я вот таскаю подносы у Криса, и я член профсоюза.

— Что?

— Честное слово! У нас была большая стачка. Мы их окружили пикетами, ни одна живая душа не могла проникнуть туда. И теперь все официантки в городе вступили в местный профсоюз работников шахт и заводов № 901.

Дэйв Нелсон покачал головой: — В этом я сам должен разобраться.

Айрин встала и, быстро порывшись в кошельке, с торжествующим видом бросила на стол свой профсоюзный билет.

— И это еще не все, — добавила она, — я теперь старший официант.

Дэйв Нелсон изумленно водил пальцем по картонной обложке профбилета.

— И у всех есть такие? Мне говорили, что все шахтеры и даже ребята на обогатительной вступили в союз. Но я никак не мог этому поверить. Видимо, и вправду здесь все переменилось.

Айрин улыбнулась: — Жаль, что мы не можем провести в беседе всю ночь. Но ты ведь придешь еще, да? Я могла бы слушать тебя...

Она вдруг замолчала. Будто луч театрального прожектора скользнул по ее лицу — улыбка ее вдруг преобразилась. И она поглядела на своего шурина, будто не веря своим глазам.

— Трудно представить себе, что именно ты, Дэйв, говоришь все это, интересуешься такими вещами. Раньше ты был не такой. Видно, и ты сильно переменился.

Он робко улыбнулся ей в ответ. Но она заметила, что большие, выразительные, подвижные его губы тверже, чем ей помнилось. Его черные, как уголь, раскосые брови, когда-то покорившие ее своим почти сатанински вызывающим видом, теперь были изогнуты и нахмурены, вопрошающие, неспокойные. Айрин мысленно провела пальцем по его скулам, которые стали острее, по длинному носу с горбинкой, который стал еще тоньше, чем прежде. Даже глаза его, янтарно-зеленые нелсо-

новские глаза, горели теперь новым, не знакомым ей огнем, а взгляд его утерял прежнее подчеркнуто-призывное выражение.

— Прошло семь лет с тех пор как мы с тобой в последний раз разговаривали, — сказала она. — Давно это было.

Он поморщился, как от боли.

— Знаешь, что со мной с тех пор произошло? Я стал взрослым. Прежде я никогда не мог понять Джорджа, когда он утверждал, что в один прекрасный день я проснусь и перестану быть ребенком. Я вправду всю жизнь только и знал, что забавлялся. Не понимал, что это значит — проснуться утром с какой-нибудь заботой на уме. Были времена, когда я шутил даже над тем, что мама болела от переутомления. И поиски работы были для меня забавой. Для меня — откатчика — спуск в шахту «Брэйл» был тоже игрой, Айрин! Мне тогда казалось, что если, делая что-либо, я не могу играть и забавляться, то и само дело не стоит труда.

Он улыбнулся печально.

— Если такой подход мне где-нибудь и помогал, так это на льду. В хоккей-то я действительно играл по-настоящему, верно? Поэтому меня и любили. Я играл, а другие ребята только потели и пыхтели. А мне было все равно, что выиграть, что проиграть.

Шелковистые черные брови нахмурились.

— Некому было научить меня уму-разуму. Старый дядя Джим пытался иногда. Да только я его видел насквозь, не умел он быть отцом. Баловал меня... «Пусть поиграет, он сирота». Люди, у которых не было собственных развлечений, любили смотреть, как я порхаю по жизни. А знаешь, почему мне это нравилось? Живя так, я ничем не рисковал. Только потом я это понял, Айрин! У меня еще долго все нутро выворачивало уже после того, как это до меня дошло. Ведь по мне все, чем я рисковал, не стоило ломаного гроша. И я смеялся над теми, кто думал иначе!

Он покраснел, и смуглое лицо его стало почти черным от прилившей крови. Он указал рукой на спальню: — Вот мальчики. Так я бы и за них гроша ломаного не дал.

Заикаясь от ярости и стыда, он подыскивал слова: — Чего стоили детишки? Кому они нужны? Только не мне! А женитьба была для меня самой... самой лучшей шуткой! Знаешь, когда Джордж записался в армию, я ведь думал, что это он просто сбежал от тебя, чтоб поразвлечься как следует за океаном. Честное слово! Он со мной говорил о Майке и Джойи, а я-то думал, что он... что...

Айрин ждала долго. Потом осторожно заговорила своим низким, успокаивающим голосом:

— Дэйв, а когда ты... проснулся?

Он отвел глаза.

— В Англии я много времени проводил с тамошними ребятами. И я начал думать. Они не такие, как канадцы. Я у них многому научился.

— И у английских девушек тоже, без сомнения? — улыбаясь, сказала Айрин.

— Да, — он улыбнулся ей в ответ, по-прежнему глядя в сторону.— С английскими девушками я тоже много разговаривал.

Встретив скептический, насмешливый взгляд Айрин, он покраснел, неловко задвигался на стуле и, теребя расстегнутый ворот форменной рубашки, сказал: — В этом я переменился.

— Но в одном ты не переменился, Дэйв.

— В чем?

Она улыбнулась сочувственно: — Я вижу, ты никак не можешь заставить себя что-то сказать мне. Все откладываешь. Я, конечно, не знаю, что именно. Но когда ты пришел, я...

Казалось, молчание заполнило комнату до отказа.

— Айрин, ты рассказала Джорджу про нас?

Она поглядела на него помрачневшим взором:

— Да, я ему рассказала.

Она ждала. Но Дэйв стал нервно закуривать новую сигарету. Улыбка ее была горькой.

— Нельзя выйти замуж за такого человека, как Джордж, и не рассказать ему. Во всяком случае, я не могла бы. А ты теперь раскаиваешься, что у тебя не хватило мужества самому рассказать ему об этом, да? Джордж был не такой, как ты. Последнее, о чем бы ты стал думать, это жена. А Джорджу жена была нужна.

В ее голосе зазвучали слезы.

— Он не страдал от этого, — продолжала она, — если тебя это теперь беспокоит. И к тебе он ничего не имел. Твой брат был... он был взрослым мужчиной.

— Ну, что ж. Я это заслужил, — сказал Дэйв и удрученно вздохнул. — Я долго думал обо всем этом. Но ведь я не перебегал ему дороги. Я... я встретил тебя еще до того, как он тебя в первый раз увидел.

— До чего же ты вежлив!

— Может, я переменился.

Они оба подняли головы, прислушиваясь к тому, как сквозь выемку по ту сторону горы с внезапным ревом промчался поезд.

— Это 10.12, — сказала Айрин. — Тот, что раньше приходил в 11.40. Сократили время на пролете от Норс-Бэй.

Сведения эти, такие обыденные, домашние, ибо Дип-Рок жил не по солнцу, а по движению смен на шахтах и по расписанию поездов, пришли к Дэйву, как освежающее дуновение прохладного ветерка, проникшее в открытые двери.

— Айрин, ты права. Я пришел, чтобы попросить тебя еще кое о чем.

— Прости, что я так на тебя набросилась, Дэйв. Поверь, горечь уже давно прошла. Да я тебя никогда и не винила, верно ведь? Я тебя любила, Дэйв. Ты это знаешь.

Твердым, уверенным голосом, в котором, к изумлению Айрин, не было извиняющихся ноток, он ответил:

— Можешь не верить, мне все равно, но я тебя тоже любил. Я это понял. Понял после твоей свадьбы, Айрин. Я тебя любил, и временами мне становилось до того скверно, что я готов был прийти, чтобы только тебя увидеть. Я ничего не выдумываю! Мне ни разу не приходило в голову, что Джордж мог ненавидеть меня, — ни разу, пока его не убили. Нет, это я... я ненавидел его!

Дэйв поднял голову и продолжал, не стыдясь, как будто говорил со своей совестью:

— Ты не оправдывай меня. Я даже еще хуже, чем ты думаешь, потому что мне хотелось вернуться сюда, к тебе, когда он был в армии. Но этого я не сделал. Не пришел к тебе. А потом, когда я был в Италии и каждый день мог умереть, я не боялся. Меня уже не мучила мысль о тебе, Айрин. У меня было такое чувство, будто бы я заплатил за все, что было, за то, как я с тобой обошелся. А когда убили Джорджа, я все обдумал.

Айрин сказала тихонько, не глядя:

— Да, Дэйв? Я хочу, чтоб ты мне рассказал об этом.

— Я и собираюсь. Только сразу не смогу рассказать тебе все. Я теперь понял многое из того, о чем раньше даже и не думал никогда... И скажу тебе: я знаю, что убило Джорджа. То же самое, те же самые негодяи, которые убили моего отца и деда! Сколько еще в Канаде

таких, как я? Сколько ребятишек бегали смотреть, как другие ребятишки играют со своими отцами? А сколько еще миллионов таких в Европе?

Его голос дрожал. От возбуждения он вспотел. Он стукнул кулаком по ладони левой руки и, усмехаясь, откинулся на спинку стула.

— Я еще не напал на верный след. Это дело другое. Но больше я им не дамся, Айрин! И клянусь богом... не отдам им также маленького Майка и Джойи!

Айрин разглядывала его лицо, медленно кивая головой.

— Об этом надо поговорить, — сказала она.

— Не сейчас. Я не это тебе хотел сказать. То есть, может быть, в конечном счете и это тоже. — Он замялся и, охватив руками край стола так крепко, что послышался скрип, сказал быстро: — Айрин, я хочу жениться на тебе!

— Дэйв!

— Я говорю всерьез. Я хочу жениться на тебе.

— Не надо, Дэйв! Пожалуйста, не надо. Незачем было тебе сюда приходить.

Испуганный враждебным, гневным выражением ее лица, он сказал:

— Я обдумывал это долго-долго. Стань моей женой, Айрин, прошу тебя.

— Это невозможно.

— Нет, возможно. Я люблю тебя, Айрин. Я всегда любил тебя. А теперь мне ясно, что и ты...

— Замолчи! Это совершенно невозможно!

Он поглядел на нее в недоумении.

— Что ты имеешь в виду? Разве ты... разве ты сейчас замужем?

— Нет, но я... Твой брат...

— Айрин, ты выйдешь за меня замуж?

Она спросила спокойно:— К чему это?

— К тому. Ко всему. Могу привести сколько хочешь соображений.

— Что ж, приведи хоть одно.

— Мальчики.

Айрин выпрямилась и холодно проговорила:

— Сейчас же отправляйся домой. Твоя мать там с ума сойдет от беспокойства. А мне уже спать пора. Завтра к восьми на работу.

Она собрала посуду со стола, поставила в раковину, аккуратно вымыла и вытерла. Затем тщательно стерла со стола и поставила три прибора к завтраку. Покончив с этим и подсыпав в печку совок угля, она снова подошла к Дэйву и обняла его сгорбленные плечи.

— Пусть мертвые хоронят мертвецов, — произнесла она своим низким, трепетным голосом.— Ты молод, Дэйв. Иди и живи. Ты заслужил право на хорошую жизнь. Там, за океаном, ты расплатился за все. С Джорджем, со мной и со всеми остальными. Ты никому ничего не должен. И не беспокойся о Майке и Джойи. Я не так-то уж плохо управлялась с ними. Они выросли хорошими ребятишками, хоть самой и не полагается так говорить.

— Ты плачешь,— сказал Дэйв.

* * *

Айрин Максвелл было десять лет, когда засуха и депрессия ввергли семью в крайнюю нищету. Раньше у них была прекрасная ферма — большой земельный надел к северо-востоку от Свифт-Каррента. А спустя два года после того, как закрылись рынки и наступила засуха, Ларри Максвелл владел только домом и сараем в пустынной степи на юге провинции Саскачеван.

Айрин и ее старшая сестра Джин наблюдали, как банк вывозил за долги сельскохозяйственные машины. Они видели, как умирали от жажды четыре молочные коровы. И маме, раньше с таким гордым видом водившей в церковь своих красиво одетых дочерей, Айрин с сестрой помогали шить одежду из мешков, в которых присылали сахар благотворительные организации по оказанию помощи голодающим.

Айрин росла на гнилой картошке, тощая, как щепка. Но ничто — ни ужасная зима тридцать второго года, ни голод, ни унизительные визиты инспекторов из организации по оказанию помощи, сломившие гордость матери,— ничто не могло охладить огонь, пылавший в сердце у Айрин. То было настоящее, жгучее пламя. Это Айрин взяла на руки маленького братишку Тома, когда Ларри Максвелл ушел в сарай сколачивать гробик, и держала сморщенное тельце, прижимая его к своей костлявой груди, до тех пор, пока жизнь чудесным образом не вернулась к нему.

В 1935 году дела несколько поправились. Благодаря старым связям отца с некоторыми членами либеральной партии, Айрин — к тому времени ей уже шел пятнадцатый год — удалось устроиться судомойкой в одном из ресторанов Свифт-Каррента. Через полгода она отъелась, и долгие полуголодные годы были забыты. Ее фигура приобрела удивительно зрелые формы. Вскоре она уже работала официанткой и часто на одних чаевых зарабатывала в день по пятидесяти пяти центов, а в те времена это был ощутимый доход. Отец ее тоже устроился работать на железную дорогу, Джин переехала в Регину и, поселившись там с теткой, открыла школу.

На следующее лето к ним прибыл геолог, обследовавший по поручению федеральных властей глинистые холмы в их районе. У него была машина, он располагал обилием свободного времени и отличался безнравственностью, обычно свойственной некоторым государственным служащим.

— Такая девушка, как вы, — официантка?! — восклицал он с притворным изумлением.

Он рассказывал Айрин, что живет в Монреале. Рисовал ей сказочные картины их будущей совместной жизни. Впоследствии она оценила то обстоятельство, что он был человек деликатный и научил ее любви, не пытаясь при этом предварительно споить. Когда он внезапно исчез, она поняла, что не чувствует ни стыда, ни озлобления.

Но со Свифт-Каррентом и с фермой было покончено. Она стала откладывать часть получки и чаевые. Потом, зашив деньги в пару теплого белья, надев рабочий халатик и косынку, она вместе с одной девушкой из Ванкувера вскочила в товарный состав.

Ее задерживали раз пять-шесть. Однажды на товарной станции в Виннипеге Айрин с такой силой запустила камнем в охранника, что тот упал без сознания: она не могла видеть, как он хладнокровно избивает ногами мальчишку, который вывалился из теплушки.

В Виннипеге Айрин скрывалась несколько недель. А затем для безопасности отправилась на восток с группой девушек из профсоюза. Когда товарный состав прибыл в Дип-Рок, они уговорили ее устроиться там на работу. Два дня спустя она уже писала матери:

«Я устроилась, у меня есть двенадцать долларов и работа. Здесь мне хорошо. Передай Томми, чтобы он приезжал ко мне в гости. Неподалеку от моей квартиры есть такое место, где две тысячи рабочих каждый день спускаются на работу в глубокую яму. Спускаются на лифте почти что на милю под землю. Многие приезжают сюда из прерий...»

Шестнадцатилетняя Айрин Максвелл выглядела старше своих лет. Физическая зрелость отражала ее духовный рост. Полное опасностей путешествие в товарных поездах, сразу же после истории с геологом, зна-

комство с сотнями самых различных девушек, странствующих по стране в поисках работы,— все это превратило ее, и морально и духовно, в зрелую женщину.

— Теперь ты на некоторое время должна остановиться,— сказал ей Крис Манефф.

Он не очень правильно говорил по-английски, отчего иногда у него неожиданно получались смешные и по-своему меткие выражения.

— Что я хочу сказать? То, что слышишь: остановиться! Ждать! Не делай ничего такого, в чем ты не уверена. У тебя масса времени впереди, Айрин!

Манеффу она сразу понравилась. На работу он взял ее по рекомендации своей жены. В Дип-Роке официантки обычно сменялись довольно часто, и немало темных страниц жизни пришлось прочесть этому прогрессивно настроенному македонцу, владевшему рестораном. И с новой официанткой, недавно прибывшей из степей Саскачевана, он разговаривал вполне хладнокровно.

— Погляди на себя, ведь ты вполне взрослая женщина. Рожала? Нет? А посмотреть на тебя, так скажешь, что ты замужем, милая моя.

Слегка испуганная его строгими словами, не соответствовавшими, впрочем, его доброжелательному тону, Айрин оглядела свою полную, даже дородную фигуру на длинных, удивительно стройных ногах.

— И мало этого,— говорил Крис Манефф своей жене.— Ты послушай ее голос! Говорю тебе, все мужчины в ресторане, когда слышат ее голос, от удивления перестают есть. Они все оборачиваются, а те, в кабинетах, высовывают головы. Вот это голос... он идет прямо отсюда, снизу... мягкий, но глубокий, грудной... Я сразу сказал себе: у этой девушки контральто.

— А она поет?— спросила миссис Манефф.

— Да нет, только какую-то популярную дребедень. С ее голосом! Позор.

Бездетная миссис Манефф, в те дни часто приходившая помогать на кухне, с самого начала стала звать новую официантку «наша Айрин». Она водила ее в концерты и на танцы в залы, арендованные разными прогрессивными организациями. Там Айрин встречалась с сотнями молодых мужчин. Так, переступив порог Финского зала, Украинского зала, Русского, Югославского и Македонского, Польского, Венгерского и Немецкого залов, этих жалких, но живущих бурной жизнью храмов дипрокских рабочих, Айрин Максвелл вошла в новый мир.

На нее обращали внимание хотя бы потому, что она была «англичанка». И из-за тихого пламени, которое люди видели в ее глубоких, синих, широко расставленных глазах, пламени, напоминавшего беззвучное светло-голубое сияние, которым бывает окружен только самый сильный огонь.

— Кто эта девушка?

— Работает у Манеффа.

— Быть не может!

— Да я тебе докажу. Я собираюсь зайти туда после танцев. Пошли вместе, поговорим с ней.

— А с кем она гуляет?

— Ни с кем.

Мало у кого из ребят, даже тех, кто работал, водились тогда деньги: их доходы шли в семью. И они были счастливы, когда могли забежать к Манеффу и перекинуться словечком с новой девушкой. Некоторым удавалось назначить ей свидание. Но она редко с кем встречалась больше, чем два раза.

В тридцать седьмом году Крис получил возможность переехать на

Пайн-стрит, главную улицу города, и открыл там ресторан на три дюжины кабинетов, с большим общим залом. Сидя в кассе, Манефф часто забавлялся, глядя на то, как Айрин расправлялась с каким-нибудь заезжим торговцем или служащим компании, пытающимся назначить ей свидание.

— Что ты им такое говоришь?— с любопытством спрашивал он.

Айрин обнимала хозяина с шутливой нежностью.

— Разве вы забыли, мистер Манефф, о том, что вы мне сами советовали когда-то? Я говорю себе: остановись! И останавливаюсь. А когда я останавливаюсь... — тут она со смехом делала пальцами такое движение, как будто поворачивала выключатель.— Стоп! Вся музыка останавливается. А ведь знаете что, мистер Манефф? Сегодняшний парень, этот высокий, он был вполне ничего.

— Что ты! Он торгует земляными орехами. Ты — и торговец орехами!

Однажды вечером Манефф увидел, как в ресторан с непринужденным видом вошел Дэйв Нелсон. Раскрасневшийся от жгучего морозного ветра и от жаркой игры на хоккейном поле, молодой шахтер на ходу перебрасывался приветствиями со всеми девушками и их дружками. Но владельцу ресторана было ясно, что приход Нелсона имел определенную цель, и цель эту он угадал в тот миг, когда увидел, как юноша вдруг замер, словно собака, делающая стойку.

Дэйв Нелсон уставился на Айрин, подошедшую к одному из столиков, и без всякого смущения громко заметил:

— Так оно и есть! Стало быть, правду мне говорили.

Он отыскал свободное место за одним из столиков в глубине зала.

Немного погодя Айрин подошла к хозяину и попросила разрешения уйти в этот вечер на полчаса раньше.

Восхитительное это было зрелище — радостное счастье Айрин Максвелл с Дэвидом Нелсоном! Все в девушке, ее плоть и ее душа, спало в ожидании этого дня. Подобно бутону оранжевой лилии, с нетерпением ждущему, когда солнце наконец достигнет зенита, Айрин вдруг расцвела. Откровенное цветение ее любви заставляло даже случайного посетителя улыбаться про себя, пробуждая в его душе глубокие, неясные, но горячие желания.

Ни у кого не хватало духа поговорить с ней о Дэйве Нелсоне, этом легкомысленном юноше, выросшем сиротой и относившемся с веселым безразличием не только к своим возлюбленным, но и ко всему, что бы он ни делал. Миссис Манефф несколько раз пыталась заговорить на эту тему. Но что можно сказать девушке, которая однажды поздно вечером внезапно приходит к вам в дом и настойчиво роется в кипах нот до тех пор, пока не находит слова мендельсоновской «На крыльях песни»?

Популярные песенки того времени больше уже не удовлетворяли Айрин Максвелл. И порой в ресторане своим удивительным, низким контральто она начинала напевать Мендельсона. Напевала даже отрывки из Баха... «Как томится олень по светлому ручью...» Она пела гимны любви и страсти — тому, что ей самой представлялось целью ее существования.

В черный год пришла эта любовь. Тысячи голодных рабочих стекались в Дип-Рок. Железнодорожная полиция теперь не избивала их дубинками на вокзале, и в городе их сразу же брали на работу. И в шахтах и цехах они удваивали и учетверяли лавину никеля, катившуюся через Нью-Йорк на военные заводы Старого Света. Никель из Дип-Рока в равных долях доставался и Англии с Францией, и их врагу — Германии, и оккупированной Гитлером Европе. Рабочий класс Дип-Рока уже

и раньше переживал такие бумы. Вдовы и старики размышляли о том, где на этот раз прольется кровь.

Всех смутила «грязная» война. Волна жгучих, горячих споров поднялась в профсоюзах. Сотни передовых людей были арестованы. Не прибегая к типично фашистским методам физического насилия, но пользуясь не менее эффективными легальными «демократическими» мерами, правительство полностью разгромило все прогрессивное движение. Боевые организации Дип-Рока были безжалостно загнаны в подполье. Залы для собраний были у них отобраны и переданы группам фашиствующих молодчиков.

— Что же будет?— спрашивала у Дэйва Айрин.— Как ты думаешь, неужели таких людей, как Крис, они тоже арестуют?

— А мне-то что?— отвечал Дэйв.— Пошли в кино, а?

Они стали все чаще и чаще ходить в кино. Айрин чувствовала, что жизненная буря, свирепствовавшая тогда в Канаде, сотрясала все существо Дэйва. Вначале его мучил страх, как бы все непонятные ему события не разрушили его веселого существования. По той же причине его стала пугать любовь Айрин. Предвидя приближение неизбежного, безобразного конца, Айрин, оберегая свою любовь, оставила Дэйва.

— Но как же так, Айрин, дорогая? Я все что хочешь сделаю

— Брось,— резко ответила она ему, пуская в ход, как хирургический нож, свою безжалостную женскую решительность. — Можешь делать все, что тебе вздумается. Но я решила окончательно: больше не приходи.

На следующее утро она появилась в ресторане, просто причесанная, с ненакрашенными губами. Больше она не пела. И никому не глядела в глаза: пусть люди не видят, что пламя в ее взоре почти угасло.

Манефф с болью наблюдал ее горе. Однажды он сказал ей:

— Послушай, Айрин, если хочешь, миссис Манефф отвезет тебя в Торонто. У меня там есть двоюродный брат, и он с удовольствием даст тебе работу. У него большой ресторан.

— Зачем мне переезжать в Торонто?— гордо спросила Айрин.— Вы меня не знаете, Крис!

Через две недели она уже ходила на свидания со старшим братом Дэйва Джорджем. Все знакомые цинично замечали: «Братцевы объедки подбирает». Но откровенное, большое счастье Джорджа убило сплетню. На свадьбу пришли сотни друзей Айрин.

— Ей повезло,— говорили они друг другу.— Какая жизнь ждала ее с этим Дэйвом?

В следующий раз Айрин пришла в ресторан, чтобы показать подружкам своего первенца Майка. Осенью 1941 года, когда содружество Англии, Канады и Советского Союза внесло глубокие перемены в само отношение к войне, она явилась еще раз, вместе с мужем. Джордж был в военной форме.

Своего второго ребенка, Джойи, он так никогда и не видел. Когда Айрин принесла в ресторан своего двухмесячного мальчика, она уже была вдовой. У нее состоялся длинный разговор с Крисом и его женой. Решено было, что она не поступит на то место, которое предлагала ей Анна Нелсон в своем пансионе, а сохранит самостоятельность. Ей предстояло вернуться на работу в ресторан, как только удастся договориться с какой-нибудь соседкой, чтоб та приходила днем присматривать за детьми.

Об уходе Дэйва Нелсона в армию она знала. Но его самого она ни разу не видела до того вечера, как он вернулся в Дип-Рок и пришел в ее дом на Альтона-стрит.

Что же ее тогда заставило плакать?

* * *

— Мне жалко себя,— говорила Айрин,— но не настолько, чтобы позволить тебе жениться на мне из сострадания к детям.

Стоя у него за спиной, она провела пальцами по его густым черным волосам.

— У тебя волосы совсем прежние, Дэйв. Мне было так приятно вот сейчас, когда ты... Ну, хорошо, я скажу все. Я тоже не могла тебя забыть. Мы никогда не забудем друг друга. Только надо все это суметь сохранить. Много людей свихнулось во время войны. И здесь, в Дип-Роке, таких сотни. Каждый день у нас в ресторане рассказывают всякие истории, от которых меня начинает тошнить... Но... что сделано, то сделано. Назад не вернешь.

Он встал и ласково взял ее за локти.

— Айрин, ты сама говоришь, что все еще любишь меня. И я тебя люблю. Я ведь не говорил, что это только ради мальчиков. Я хочу, чтоб мы поженились ради нас самих.

Айрин Нелсон закрыла глаза.

— Уходи, Дэйв.

— Нет, выслушай меня, пожалуйста.

— Ты хочешь, чтоб у мальчиков был отец,— сухо сказала она.

— Я буду хорошим отцом.

— Ах, вот как? Он будет хорошим отцом!

— Не веришь?— Тревожно вглядываясь в ее опущенные веки и горькие линии вокруг рта, он произнес шепотом:— Айрин! Я теперь не так глуп, как раньше!

— А я и не считала тебя глупым,— едва слышно ответила она.

Он выругался.

— Что ни скажу, все получается не так! Но ты ведь знаешь, что я хочу сказать. Ты просто не хочешь слушать. Ты стала совсем другая. Ну, что я такого сказал? В чем дело?

— Ни в чем. Иди домой, Дэйв.

— Не пойду, пока ты мне не скажешь... Ты чего-то не договариваешь.

— Отпусти меня, пожалуйста. Надень пальто и отправляйся домой, там тебя мать уже заждалась. Иди.

Он смотрел на изгиб ее шеи, пристально и жадно. Но понимал, что теперь ей жаль даже тех слез, какие она пролила в его присутствии.

— Ну, что я такое сказал? — повторил он.

В этот момент они оба услышали шум и, вздрогнув, поспешно отодвинулись друг от друга. На пороге спальни стоял Майк, сильно жмурясь от яркого света.

— Пить хочу, — проговорил он.

Дэйв торопливо достал из буфета стакан и наполнил его под краном. Потом встал на колени и протянул стакан Майку. Мальчик сонно тянул воду из стакана, положив ручонку на плечо Дэйву. Он напился, взял Дэйва за руку, и они вдвоем ушли в спальню.

Вернувшись в кухню, Дэйв увидел, что глаза Айрин были сухи. Она рассматривала его таким пристальным, таким обжигающе-яростным взглядом, что он вздрогнул.

— Хорошенько ли ты рассмотрел?— спросила она.

— Рассмотрел? Кого?— Он в недоумении остановился перед нею.

— Майка.

В тот же миг в сознании Дэйва Нелсона неясное подозрение стало совершенно отчетливым; во рту у него пересохло. Он облизнул приоткрытые губы и сделал несколько тщетных попыток заговорить

— Хороший отец, да?— шепотом сказала Айрин.

Она быстро подошла к двери, прислушалась и, убедившись, что Майк спит, снова вернулась к печке.

— Да что с тобой, Дэйв? Пойди-ка посмотрись в зеркало.

— Айрин!

— Теперь я тебе все скажу. Так ты, значит, переменился? Стал совсем взрослым, да, Дэйв? Прекрасно, чего же ты тогда боишься? Погляди на себя!

Ему нужно было только поднять и повернуть голову на несколько дюймов, чтобы увидеть свое отражение в зеркале над раковиной. Но от этого незначительного движения капли холодного, как лед, пота выступили у него на лбу.

— Видишь?— продолжала Айрин.— Это — ты. Непутевый. Темноволосый. В семье Нелсонов всегда было по два мальчика, верно? Один черненький, а другой хороший. Это и спасло Майка. Ну-ка, погляди еще! Да знаешь ли, когда Майк стал поднимать брови, я думала, упаду в обморок от страха, что твоя мать заметит. И глаза зеленые. И подбородок. «У моего отца была такая челюсть,— говорил твой дядя Джим,— острая, хоть дрова коли». Все это замечали. И все говорили, что Майк — точная копия своего деда. Никто и не подумал о тебе.

Вздрогнув, она добавила:— Да и как им могло прийти в голову? Ведь все знали, что ты всегда был очень осторожен.

Она подошла к нему и схватила его за плечи.

— И сейчас ты боишься задать мне вопрос, от которого тебя пот прошибает! А я тебе отвечу на него. Да. Джордж знал. Он знал, что Майк не его сын. И он был ему хорошим отцом. Майк его любит, и друг друга мальчики любят, и я никогда не позволю тебе ломать их жизнь!

— Айрин!

— Неважно. Это было семь лет назад. Не вини себя. Ты не совращал меня, Дэйв. Это я была неосторожна. Я любила.

Она быстро сняла его форменную куртку со спинки стула и подала ему. Затем спокойно сказала:

— А теперь уходи из этого дома. Бояться тебе нечего. Только два человеческих существа знают об этом, кроме меня, и они никогда не проговорятся.

Лицо Дэйва Нелсона было необыкновенно бледным и даже казалось теперь сильно похудевшим, как у голодающего или узника в одиночном заключении. Судорожно сжатый рот изменился до неузнаваемости. Он неловко, с трудом натянул форменную куртку на плечи и стоял, одергивая рукава.

— Я оставил в поезде большой вещевой мешок,— сказал он вдруг ни с того ни с сего.— Там есть для тебя подарок.

— Спасибо, Дэйв.

— Я хочу сказать тебе кое-что, Айрин. Я бы не явился сюда, если бы знал. Ты ведь мне веришь, да? Мне б никогда в голову не пришло явиться.

Казалось, он только сейчас услышал, что он сказал. И потрясенный чудовищностью произнесенных им только что слов, он задрожал всем телом.

— То есть... если б я знал, я бы, конечно, еще сильнее хотел прийти! Айрин, зачем ты мне сказала? Зачем? Я мог бы приходить сюда...

Заскрипели старые половицы, по которым он неловко прошел до дверей кухни. Остановившись у порога, Дэйв стал застегивать куртку.

— Айрин. Прежде чем я уйду, хочу, чтоб ты мне сказала. Ты ведь не сказала этого прямо.

Сразу поняв, чего он хочет, она медленно проговорила:

— Майкл — твой сын, Дэйв. Я знала, что это случилось, еще до

того, как порвала с тобой. С самого начала я сказала Джорджу. Мы оба думали только об одном: как сохранить это в тайне. Чтобы ребенок никогда не узнал. Чтобы Майк никогда не заподозрил...

— Что я — его отец?

Айрин молча кивнула.

Из крана с громким журчанием вытекло несколько капель и одна за другой сбежали по трубе, все медленнее и медленнее, затихая где-то в глубине.

— Если я — его отец,— с расстановкой произнес Дэйв,— значит, он не сирота.

И как милосердный охотник под отчаянным взором смертельно раненного им оленя, в чьих глазах он видит еще отблеск надежды, Айрин сделала из сострадания последний выстрел.

— Если Майк не сирота,— тихо сказала она,— тогда он... незаконный ребенок. И потом, тогда, значит, он не брат Джойи. Ты ведь сам понимаешь, верно? Для него и для Джойи гораздо лучше, чтобы все оставалось так, как есть. И для меня лучше. Для всех лучше. Все должно остаться так, как было. Его отец — Джордж, понимаешь?

— Да, ты права. Вижу. Понимаю.

— До свиданья, Дэйв.

Он ответил глухо, но упрямо:

— Если ты хочешь, чтоб я сказал «прощай», то имей в виду, я не собираюсь этого делать. Я все понимаю, не сомневайся. Но я не могу не видеть мальчиков. Я... я буду к ним обоим относиться совершенно одинаково. Если хочешь, я буду приходить сюда только в твое отсутствие. Но я должен их видеть.

Она открыла перед ним дверь и как безобидного, но довольно надоедливого пьяного вывела его на подметенные ветром ступени крыльца.

— Можешь приходить иногда,— устало сказала она.

— Обязательно буду!

В этот миг угольно-черный горизонт медленно осветился ярко-желтым сиянием, и низко нависшие облака отразили свет, брызнувший со склона отвала, по которому рассыпалась новая порция раскаленного шлака. Оба они повернули головы. Вырисовываясь на фоне этого внезапно вспыхнувшего зловещего сияния, три гигантские трубы плавильных печей, казалось, вздымались к самому небу, черные и нелепо огромные по сравнению с землей, из которой они вырастали.

— Три!— сказал Дэйв.— Их три теперь!

И когда он глядел вверх на их конические очертания, напоминающие три черных, примкнутых к скале штыка, указывающие путь в небо, вся кровь вдруг бросилась ему в лицо.

— Я понимаю!— воскликнул он, обращаясь к Айрин и широко распахнув дверь.— Больше чем ты! Все понимаю!

Он решительно захлопнул дверь, и старенькие ступеньки заднего крыльца, по которым он сбежал, жалобно заскрипели.

Раздевшись и погасив свет, Айрин тихонько подошла к окну, выходящему на улицу, и осторожно раздвинула занавески.

Она увидела, что Дэйв стоит на углу улицы под лампой, бешено раскачиваемой порывами ветра. Он выкурил сигарету, и видно было, как отброшенный им окурок описал в воздухе светящуюся дугу, рассыпавшись на противоположной стороне улицы дождем красных искр. Он повернулся, глядел с минуту на ее дом, а затем зашагал по середине мостовой. И чем дальше он уходил, тем больше вырастала колеблющаяся тень его удаляющейся фигуры, падая то на домики вдоль улицы,

то на крутой каменистый склон. Потом он скрылся за углом, но Айрин еще долго слышала, как размеренно и гулко, будто пистолетные выстрелы, стучали по каменной мостовой железные подковы его армейских сапог.

В доме Анны Нелсон везде и всюду были слышны звуки радио: хор мальчиков с одушевлением распевал рождественские гимны, весело наполняя комнаты высокими и звонкими детскими голосами.

О, сияющая звезда Вифлеема!

Большая столовая вся сверкала в солнечном свете, проникавшем сквозь сильно обледеневшие окна. Обогретая солнцем и теплом от радиатора, высокая елка расправила ветви, и аромат хвои, которым был напоен воздух, смешался с резким запахом апельсинов, лежавших на столе.

Старый обеденный стол раздвинули во всю длину, но еще не накрывали. Праздничная скатерть лежала сложенная на дальнем конце стола, а все остальное пространство было занято удивительным, чудесным конструктором «мекано».

Из-под стола до самой елки тянулись длинные ноги Дэйва Нелсона, который, нахмурившись, орудовал отверткой и плоскогубцами.

— Эй!— громко кричал Джойи.— Живее! Пускай ее! Наверх, наверх! У меня большой груз!

Он стоял на стуле, который был теперь «горизонтом 3300» в их угольной шахте. Еще выше, на маленькой кухонной стремянке, поместился Майк, машинист подъемника, в данный момент с нетерпением ожидающий, покуда завершится ремонт шаткой и довольно своенравной конструкции, служащей для поднятия игрушечной клети с пола «на-гора», к шахтным копрам, сложенным наверху, на буфете, из старых картонных коробок.

— Подымай!

Майк нажал выключатель. Игрушечный мотор заворчал, протестуя, перегруженные передачи негодующе заскрежетали, и маленькая блестящая коробочка «мекано» стала неуверенно, но совсем как настоящая клеть, карабкаться вверх.

— Мама!

Одним прыжком, от которого задрожали картины на стенах, Джо слетел со стула и опустился у ног матери, пришедшей из кухни.

— Мама, я догадался! Я знаю, что нам подарит дядя Джим! Настоящую, всамделишнюю военную лодку! Индейскую военную пирогу, длинную, во всю улицу.

Айрин подошла к столу.

— О, работает все-таки, наконец?

Сидя на корточках и вытирая вспотевший лоб, Дэйв кивнул.

— Но мощность недостаточная,— сказал он.— Я так и знал, надо было взять набор побольше. В этом мотор совсем игрушечный.

Айрин покачала головой. Она потрогала маленькие детали, разбросанные по полу.

— Дэйв, ты не должен был покупать такой дорогой подарок!

Она уже говорила это сегодня дважды, утром, когда принесли и развязали пакеты. В первый раз — по поводу подарка для мальчиков и во второй — по поводу того, что Дэйв подарил ей пару меховых мокасин, мягких, как замша, необыкновенно красиво и обильно расшитых бисером, таких чудесных мокасин, за которые жена какого-нибудь туриста-янки с удовольствием отдала бы пятьдесят долларов. Их сшила сестра Джонни Хоука.

Улыбаясь, Дэйв пробормотал:

— Ты уверена, что они тебе по ноге?

Его взгляд, счастливый, озорной и ласкающий, был устремлен на нее. Вид ее в мокасинах, которые преображали весь ее облик, пробуждал у него в душе неожиданные порывы. Он поднялся на колени и хотел было взять ее за руки.

Но она отошла в сторону и спросила, обращаясь к Майку:

— Веселое в этом году рождество?

— Такого веселого никогда не было!— ответил мальчик.

Джойи в неистовстве промчался по комнате и выскочил в кухню, откуда сразу же донесся его пронзительный голосок:

— Майк! Иди сюда! Бабушка ставит индейку в духовку! Скорей, скорей!

Когда Майк выбежал из комнаты, Айрин прошептала:

— О Дэйв! Я никогда не видела их такими счастливыми!

Но в тот момент, когда он, встав, шагнул к ней, по радио раздались громовые звуки органа и вслед за ними хор грянул гимн «Ликуй, мир!»

С радостным смехом, будто это вовсе и не гимн, а вальс, Айрин подняла руки и, танцуя, вышла из комнаты, присоединяя к хору свой низкий голос:

Ликуй, мир... Господь пришел.
Пусть встречает земля своего царя!

Раскрасневшаяся, как бурак, от жара плиты и от нескольких стаканчиков вина, выпитых в честь праздника, Анна Нелсон опустила тяжелую дверцу духовки.

Из-за ее спины Майк и Джойи, встав на цыпочки, старались заглянуть в темное отверстие, откуда исходил божественный аромат жареной индейки. Когда Анна взяла ложку и стала поливать подрумянившуюся птицу пузырящимся соусом, вся кухня наполнилась тем аппетитным благоуханием, которое издает лишь индейка, когда ее долго томят в духовке.

— Ну, чего болтаетесь под ногами!— вспылила вдруг Анна. И видя, что мальчики, ухмыляясь, придвинулись еще ближе, легонько ударила Майка по голове.

— А ну-ка, вон отсюда! Оба! Отправляйтесь сейчас же наверх, и чтоб в ближайший час вас даже и не слышно было!

Она подтолкнула их к дверям и выпроводила, наградив каждого шлепком на прощание. Братья послушно направились к лестнице.

Бесси Гортон перевела дыхание, стоя над огромной горой сладкого теста.

— Хорошенькие у тебя понятия о дисциплине! Ха! Чем ты их на этот раз угостила? Куском пирога или опять сахарным сиропом? Анна Нелсон, ты их так закармливаешь, что во время обеда они и ложки супу проглотить не смогут.

— За обедом? Поглядишь, что будет за обедом. Да они просто бездонные бочонки, эти два малыша.

И она без сил опустилась на стул.

— Теперь я вижу, что индейка могла быть покрупнее,— проговорила она.

— Чепуха. Сначала положи вокруг нее побольше картофельного пюре. Я вобью в него настоящих сливок, старый Джим это очень любит.

— Нет, меня не обед беспокоит,— продолжала Анна.— Меня беспокоит ужин. Как знать, кто может пожаловать к нам. Давненько не справляли у нас настоящее рождество, по всем правилам, как в старые времена! Дэнис придет, и Олли заглянет обязательно. Чем их угощать? Конечно, холодной индейкой. Какой же это сочельник, если нет индейки, оставшейся от обеда!

— Пивом их будем угощать,— фыркнула в ответ Бесси.— У нас тут пива столько, что целый полк утопить можно. И брось беспокоиться из-за индейки. Есть еще свинина...

Вспомнив о своем стратегическом резерве — свинине, обе женщины молча подмигнули друг другу. Это была отличная свинина, приготовленная еще накануне, и теперь, если ее нарезать толстыми кусками и подогреть в соусе вместе с начинкой для индейки, никто, кроме разве только самого придирчивого гурмана, не сможет отличить ее на вкус от индейки.

Было уже четыре часа. Дядя Джим и Джонни, которые приехали еще в полдень и сразу же отправились с мальчиками испытывать привезенные им в подарок лыжи, самодельные, но замечательные, — впору юным олимпийцам, — были сейчас, вместе с Айрин, Дэйвом и Дэном Грантом, у соседей напротив. Мальчики сидели наверху, разглядывали новые книжки.

— Ты смотрела пудинг?— спросила Бесси, снова принимаясь за тесто. Она вывалила его на посыпанный мукой стол и быстро раскатала скалкой.

Анна взглянула на часы:

— Еще полчаса — и готов. Но вот фруктовое желе меня беспокоит. Что-то долго не застывает.

Бесси вытерла руки и направилась к широкому окну, за которым на холоде застывало в большой вазе желе. Анна подошла и остановилась рядом. Бесси вдруг подняла голову и негромко сказала:

— Ну, как? Пока все в порядке, верно?

— Только бы они улеглись в постели, тогда я буду чувствовать себя счастливой,— ответила Анна.— Пока все хорошо. Но, когда придет время отправлять их спать, тут я не уверена...

— Они сегодня здесь ночуют?

— Конечно.

Фрамуга никак не подымалась. Анна взяла кухонный нож и стала отковыривать льдинки между рамами.

— Как крепко примерзает с боков...

Ухватившись вдвоем, женщины с трудом подняли фрамугу. Желе отлично застыло. Успокоенные, они с грохотом опустили раму.

В кухне над раковиной висело зеркало. Посмотрев в него, Бесси нахмурилась и сердито отряхнула свои перепачканные мукой черные волосы.

— Я еще не такая седая!

Анна весело рассмеялась:

— Пришлепни немного муки на лицо, Бесси, у тебя оно сегодня слишком пылает!

— Ах ты, ехидная старая кошка! Никакой мукой не запудрить у прачки лица, дорогая моя. Я перепробовала все сорта крема и пудры, какие только продают в магазинах.

Они стояли рядом подле раковины, внимательно разглядывая в зеркале свои стареющие лица.

— Тебе бы надо было завиться.

— В моих волосах поломаются любые щипцы.

Бесси провела рукой по своим мягким густым волосам и сказала вдруг:

— Приятно видеть мальчиков с Дэйви, а? Счастливая ты, Анна. Я не видела своих с того дня, как они уехали. Думала уже, не написать ли мальчикам и Нелли, чтоб приехали со своими семьями и отпраздновали со мной рождество, хоть раз в жизни.— Она вздохнула.— В моей-то комнате! Шестеро взрослых и пять внучат. Нет, я еще не выжила из ума и понимаю, что об этом даже думать не приходится. Но иногда...

— Ну, вот!— Анна шумно вздохнула.— Теперь поплачь — этого только не хватало. В тесто слез намешаешь. Брось. Я сама готова расплакаться!

— Ты? Из-за чего?

Анна нахмурилась.

— Из-за нее. Из-за Айрин. Сейчас она это прячет. Но вот придет вечер, и когда она будет укладывать мальчиков, они захотят, чтоб Дэйв тоже поднялся с ними в спальню. А это уж будет для нее слишком. Бесси, я сама тридцать лет назад была такая же. Точно такая же. И точно так же Джорджи и Дэйви играли с дядей Джимом. Он был единственный мужчина, который возился с ними на рождество, а я все время думала об их отце...

Бесси взяла со стола кусок теста и швырнула его в белую кучку мучной пыли.

— Перестань! Слышишь? Два стаканчика вина, и у тебя уже глаза на мокром месте!

Старые подруги обнялись, смеясь. Бесси Гортон ласково гладила жесткие волосы Анны:

— Тебе бы, правда, надо было сделать перманент. Ты еще не так стара!

— А тебе бы не повредил маникюр.

— Вот и прекрасно! Ради нового года, верно? Мы с тобой обе сходим в институт красоты.

Анна выпрямилась:

— Господи! Я ведь забыла совсем! Омела!

Из своей базарной сумки она вытащила маленькую веточку омелы и, взобравшись на стул, который крепко держала Бесси, привязала веточку в дверях в столовой.

— Вот так. А ты подведи сюда Дэна Гранта, как только он появится.

— Он покраснеет, как мальчик,— сказала Бесси.— И потом, у него вот такие усы, жесткие, как щетка.

Потом хозяйки решили попробовать виски, — его привез дядя Джим.

— С праздничком, старая пьянчужка!— сказала Анна, ухмыляясь.

— С праздничком!

Так их и застали, потягивающими виски, когда Дэйв, Айрин и все остальные вернулись домой, шумно топая ногами и отряхивая свежий снег. Наконец, индейка была готова. Все, даже двое малышей, помогали накрывать на стол. К тому времени, когда индейку нарезали, аппетит у всех зверски разыгрался. Дом Анны звенел от громкого, веселого, беззаботного смеха!

Как же это никто не заметил, что подошел вечер? Наконец Айрин удалось загнать мальчишек в угол, откуда им предстояло отправиться наверх спать. Наступил тот момент, которого больше всего боялась Анна: по старинной традиции Майк и Джойи потребовали, чтобы дядя Дэйв исполнил их желание. Но все произошло совсем не так, как предполагала Анна.

— Ты ведь обещал! Ты целый день обещаешь сегодня спеть нам походную военную песню, а сам не поешь.

Размахивая пивной бутылкой, Дэйв обратился к гостям:

— Но я не умею петь! Да я и не бывал в походах. В армии я водил грузовик, мне не то что песни, даже крика во всю глотку и то не было слышно.

Все замолчали, а Джонни Хоук сказал:

— Нет, Дэйв, иногда мы все-таки пели.

— Неужели?

Джонни стал тихонько напевать начало песни: «Всегда на земле будет Англия».

— Спойте, спойте, мы вам поможем!— сказал Дэн Грант.— Дэнис, где твоя гитара?

Дэнис Ланжевен опрокинул себе в рот стакан вина и решительно покачал головой:

— Нет, еще не время. Так рано я не пою, мой друг.

Его жена, Иветта Ланжевен, все еще никак не могла привыкнуть к тому, что они празднуют рождество вместе с протестантами; сидя чуть в стороне, она вдруг поджала губы, а потом улыбнулась старому Дэну широкой насмешливой улыбкой.

— Эй, вы,— сказала она по-английски.— Хотите, чтоб Дэнис пел для Англии? Вот империалисты!

Дэн не успел ответить: Джонни Хоук поднялся из-за стола.

— Спойте!— кричал Майк.— Спойте! Вы же обещали!

Дэйв и Джонни пели, смущенно глядя друг на друга:

Всегда на земле будет Англия,
И будет свободна она!

Когда песня кончилась и все хором повторили припев, дядя Джим неожиданно дал мальчикам новый повод задержаться здесь.

— Задора нет! — прогремел он. — Такая песня в походе не годится! Вот в наше время была у нас одна песня, так уж действительно песня!

Он все это время потягивал пиво из большой стеклянной кружки. Осушив ее, он вытер пену с губ и запел неожиданно мягким, но сильным, ровным и звонким голосом, как пел когда-то вместе с товарищами, когда они поздней ночью спешили принять участие в боях у Лангемарка и Сен-Жюльена...

Путь далекий до Типперери
Путь далекий домой.
Путь далекий до милой Мэри
И до Англии родной!

Он кончил, и Дэнис стал спрашивать его, размахивая руками:

— Что это означает? Объясните-ка мне, о чем это, а? Неужели вы действительно это пели?

— Мы знали, о чем это!—громко ответил дядя Джим.—И не только там, но и здесь! Я слышал, как тысячи шахтеров здесь, в Дип-Роке, пели «Типперери».

— Это правда,— подтвердила Анна Нелсон.— Хорошая была песня — для своего времени, Дэнис.

Она поглядела на дядю Джима. И на Дэйва. И на двух малышей.

— Была еще одна песня,— сказала она, обращаясь к Джойи и Майку.— Слова меняются. И мотив тоже. Но песня остается прежней. Да, я думаю, она остается такой же, как и раньше.

— Какая же песня, бабушка?

Анна с улыбкой посмотрела на Дэна Гранта.

— А ну-ка, Дэн, помогите мне, ведь вы ее, конечно, помните. Вы же сами провожали их на войну с бурами!

И она объяснила Майку:

— Давным-давно... ах, как давно, песню эту пела мать дяди Джима. То была песня вашего прадедушки, мальчики. Его походная песня.

И, вызывая всеобщий восторг, Анна с Дэном бойко запели хвастливую, разухабистую песенку — старинную песню британских солдат:

Ведь все мы — королевские солдаты,
Бывалые ребята,
Да, бравые ребята,
Идем за королеву в бой!

Все в комнате, притопывая ногами, подхватили веселый припев. Даже Ланжевен. Даже оба мальчугана, шагавшие вверх по лестнице в спальню, пели про королеву, которая много, много лет назад гордо стояла в своем дворце у окна и глядела, как внизу маршировал Артур Нелсон, отправляясь в Южную Африку отвоевывать золото и алмазы для лондонской биржи.

Этого Дэнис Ланжевен вынести уже не мог: вся компания распевает империалистические песни! Он засучил рукава рубашки, налил себе полный стакан вина и зажег погасший окурок своей сигареты.

— Кто мы такие?— завопил он.— Разве мы не мужчины? Разве мы не канадцы? Вас послушаешь, так Англия у вас на первом месте.

С веселой серьезностью жена его добавила:

— А может быть, Ирландия. Значит, отцы ваши тосковали по Типперери? Почему же они не пели про Манитоба-стрит или Лимей? Подумаешь, Типперери!

Дэнис выплюнул окурок, вскочил.

— Если вы когда-нибудь надумаете спеть про наших канадских героев, скажите мне! Если понадобятся песни про Канаду, можем вам ссудить, и не одну. Приезжайте в Квебек, ребята, там не воспевают королевский трон!

Но на этот раз ему не удалось затеять спор. Олли Шевчук только рассмеялся в ответ. Дарья Антошкина снова наполнила ему стакан, потащила его под омелу и там, ко всеобщему удовольствию, наградила некоей голливудской пародией на страстные объятия.

— Сегодня рождество, друг, — напомнил дядя Джим.

— Иветта,— сказал Дэн.— Дай ему гитару.

Пока Ланжевен настраивал гитару, в столовую спустилась Айрин. Анна и Бесси переглянулись.

— Мои молодцы?— переспросила Айрин, когда Анна справилась о мальчиках.— Да они до подушки не успели дотронуться, как уже заснули.

Она подошла к Дэнису Ланжевену и что-то шепнула на ухо. Лицо его, еще сердитое из-за несостоявшегося спора, вдруг преобразилось, озаренное довольной, слегка удивленной улыбкой. Он тихо сказал что-то жене. Все трое рассмеялись, и длинные смуглые пальцы Дэниса извлекли из струн гитары нетерпеливое веселое гудение.

— Пой с нами вместе,— сказала Иветта, обращаясь к Айрин.

— Что ты! У меня такой ужасный акцент!

— Для этой песни акцент не важен,— подмигнула Иветта.— Тут поют сердцем!

Стаканы были вновь налиты. Все затихли, прислушиваясь к тому, как красивая трепещущая мелодия наполнила комнату. Из прошлого возникла крестьяночка Лизетта и пастушок Колен — в прекрасный летний день...

«Qui n'a pas d'amour!»

Тому, кто не любит,— говорилось в старинной квебекской балладе,— не доступна красота прекрасного летнего дня.

Но эти двое — Лизетта и парнишка Колен,— они любили. Если верить тексту песни, любили они с вечерних сумерек до самой утренней зари. А под конец — что же говорит Лизетта? Она хочет, чтобы Колен понял ее правильно:

Мой мальчик-пастушок,
Мой пастушок прелестный,
Тебе я отдаюсь!

* * *

К одиннадцати у Анны было полно народу. Все ее жильцы пришли сюда по окончании смены, многие захватили с собою бутылочку-другую из своих собственных рождественских запасов. Некоторые уходили и вновь возвращались со своими девушками. Заходили соседи. Всех девушек перецеловали под омелой раз по десять. В одной комнате устроили танцы, в другой — распевали песни. Анна и Бесси уже давно скормили гостям последний кусочек индюшки и жареной свинины и вынуждены были обратиться к своим старым испытанным резервам — раздавали желающим колбасу и сыр.

Вся компания беспрестанно распадалась на маленькие шумные группки, на этакие бурлящие водоворотики, состоящие из тех, кто отошел от главного течения, чтобы поболтать где-нибудь в углу, поспорить, рассказать любимый анекдот.

Одна такая группа, центром которой был Дэн Грант, овладела старым приемником с твердым намерением выключить танцевальную музыку и послушать в одиннадцать последние известия.

Воздух огласили вопли протеста, как только раздались звуки трезвого, скрипучего дикторского голоса, объявившего: «Говорит Дип-Рок. Передаем вечерний выпуск последних известий». В комнатах как-то сразу стало тихо — все вдруг услышали прозвучавший по радио голос Клайда Мерсера, выкрикнувшего приветствие:

— Дорогие друзья!.. С праздником вас! Какой же замечательный, восхитительный подарок получил на рождество Дип-Рок!

Член парламента был явно навеселе. Но никто не обратил на это внимания. Обычно Клайд Мерсер, выступая по радио, всегда впадал в тот особый, чрезвычайно выразительный, гулкий и неестественный тон, который привил ему в свое время преподаватель ораторского искусства. Но сегодня Мерсер не прибегал к этой театральной декламации. Он говорил возбужденно, будто покровительственно похлопывал по спине избирателей накануне выборов:

— Каждый знает, как мы все были обеспокоены. Сколько сотен и даже тысяч шахтеров и рабочих с плавильных печей со страхом ожидали пятницы, боясь увидеть во вручаемых им конвертах с заработком за неделю роковой листок: «Компания с сожалением...» Увольнения! Все говорили об этом! И вы, и я, и наши жены, и лавочник на углу, и все деловые люди в нашем районе!

Слова Мерсера, столь необычные для рождественской радиопередачи, отрезвляли, как ледяной душ. Когда все поняли, о чем идет речь, мертвое молчание воцарилось в доме Анны Нелсон, совсем как в церкви. Все гости сгрудились в столовой, и каждый напряженно ловил слова радиопередачи.

— Друзья мои! На этот раз у нас в самом деле веселое рождество! Директор международной компании «Сплавы редких металлов» мистер Эдгар Поллард публично сообщил сегодня замечательную новость. Мировая потребность в никеле резко возросла. На Востоке... началась война!!! Коммунистические силы в Китае угрожали миру, и генералиссимус Чан Кай-ши вынужден был начать активные военные действия. Вашингтон заявил, что полностью поддерживает эти решительные и непредвиденные меры...

Клайд Мерсер подробно цитировал заявление Полларда. В переводе на язык компании это заявление Вашингтона, по утверждению Мерсера, означало следующее:

— США всерьез заинтересовались никелевыми рынками. Закуплены все излишки. Теперь, разумеется, цены на никель поднимутся. А это

в свою очередь означает, что работу в нашем районе будет иметь каждый. И, по всей видимости, работы будет становиться все больше и больше!

Итак, говорил Мерсер, неправы оказались те, кто предсказывал нам разные беды и несчастья. И, ясное дело, неправы оказались именно они, красные. Дип-Рок идет по верному пути, по пути, ведущему к высотам вечного процветания. Больше работы! Выше заработки! Выше уровень жизни для всех!

Он сделал паузу и уже другим голосом, низким, неестественно торжественным и мрачным, каким обычно говорят по радио проповедники, закончил свою речь библейским изречением:

«И сказал им ангел господень: не бойтесь, ибо вот я несу вам хорошие вести о великой радости для всех людей».

И второй раз в этот день оператор на радиостанции Дип-Рока пустил пластинку «Ликуй, мир!» в исполнении хора мальчиков.

* * *

После этой передачи вечеринка в доме Анны Нелсон совсем разладилась. Снова были принесены бутылки. В некоторых группах быстро появились пьяные. В то же время в других люди стали, наоборот, отмахиваться от предлагаемого вина и с горячностью, доходящей чуть ли не до ссоры, спорили о только что услышанных новостях.

Двое жильцов постарше подошли к Анне и пропели ей громкую и малопристойную серенаду.

— Чудесные новости, Анна, старушка! Что же ты не радуешься, а? К новому году я буду опять на работе и смогу заплатить тебе все, что задолжал, до последнего цента!

— Ты бы заплатил мне еще на той неделе,— сухо ответила Анна,— если б я знала, что у тебя есть деньги на виски.

Старый плавильщик, не смущаясь, вытащил бутылку из заднего кармана.

— Не сердись, Анна, сегодня ведь рождество!

Вдвоем с приятелем он приподнял Анну, и так, кружась вместе, они прошли через всю комнату. Анна высвободилась. В углу несколько человек столпились вокруг Дэна Гранга и Олли Шевчука. К ним-то и подошла Анна.

— Нет, ты мне прямо скажи,— кричал один: — доволен ты или нет?! Не доволен? Оно и видно! Да и как ты можешь быть доволен, Дэн? Все работают... всем хорошо... твоей партии это невыгодно!

Словно стремясь оградить старого Дэна от этих словесных нападок, Олли Шевчук, улыбаясь открыто, но тревожно, сжал резким движением меха лежавшей у него на коленях гармоники,— раздался громкий протестующий аккорд.

В эту минуту входная дверь отворилась с таким страшным грохотом, что в доме затряслись стены. Внизу раздались чьи-то тяжелые шаги, и в дверях столовой появилась громоздкая фигура Малколма Руперта. Он вошел с непокрытой головой и лицом, раскрасневшимся от мороза и вина, и казался, в своей старой шубе из бизоньего меха еще шире и выше, чем был на самом деле. Протянув вперед руку, он нетвердым шагом, словно ощупью, прошел в комнату. Остановился, слегка покачиваясь. Обвел взглядом лица окруживших его людей.

— Слыхали? — проговорил он и еще раз обвел глазами комнату. Все умолкли в ожидании.

— Слыхали, что говорил по радио наш горячо любимый Клайд?

Кто-то хихикнул и ответил утвердительно. Из кухни и других комнат в столовую быстро собрались люди, широким полукругом обступив позднего гостя.

Руперт расстегнул свою тяжелую шубу. Теперь он стоял, подняв руку, словно пришел сюда из далекого прошлого, и огромная шуба, точно мантия, ниспадала с его плеч.

— Слушайте!— проговорил он звучным, торжественным шепотом.

По его крупному лицу пробежала судорога боли.

— Дорогие друзья! Дорогие шахтеры! Дорогие плавильщики никеля! Дорогие обогатители самого драгоценного в мире металла!

Словно выискивая что-то, Руперт переводил взгляд с одного лица на другое, и теперь в глазах его, больших, слегка выпуклых и карих, появилось новое выражение, которое неизвестно почему заставило всех стоящих впереди отступить почти вплотную к тем, кто напирал сзади.

— Дорогие, дорогие друзья! Вы спрашиваете, кто я? Да разве вы меня не узнаете! Я — волхв, пришедший ко Христу с опозданием на тысячу девятьсот сорок шесть лет! Я тоже был этой ночью на холмах. Я видел, как новая звезда взошла на Востоке! Звезда Клайда Мерсера! Звезда Эдгара Полларда! Звезда Честера Ли Ноллеса!

И тут же он поразил их всех:

— Слава всевышнему!

Руки и тело его дрожали, когда он торжественно и громко начал пересказывать по-своему евангельское описание рождества Христова:

— А на земле... война и в человецех мучение. Ибо за вас в этот день сожжена на смерть, в селении на Серых Холмах, жертва... сто китайских младенцев! Да! И вам будет подан знак... вдоль ваших дорог вы будете находить этих младенцев, объятых горящим напалмом.

Он покачнулся и, приняв снова устойчивое положение, заметил в толпе Айрин Нелсон. Устало проведя своей большой рукой по широкому, покрытому испариной лбу, сказал:

— А, миссис Нелсон! Мы как раз о вас говорили. Я пришел сюда от своего друга. Там мне сегодня не были рады. Нет, на рождество пьяный Малколм Руперт — не подходящий гость в доме преподобного Скийна! И вот я здесь!

Он тихо рассмеялся:

— Неужели и здесь мне тоже не рады? Уж не хотите ли вы сказать, что все вы здесь пили сыворотку из-под простокваши?

Раздалось несколько смешков, и кто-то поспешно протянул ему стакан неразбавленного виски. Он чуть откинул голову и сразу, не отрываясь, осушил стакан до дна.

Затем, возвращая его с широкой насмешливой улыбкой, сказал:

— Благодарю за гостеприимство! Но не торопитесь! Послушайте меня сначала! Дорогие шахтеры и плавильщики... самые высокооплачиваемые в Канаде! Добросердечные, откормленные граждане Дип-Рока... вам больше не грозит безработица!

Он стал усиленно вглядываться в лица присутствующих и, наконец, обнаружил Анну Нелсон.

— А, наша хозяйка! Вы приготовили индейку для сегодняшнего рождественского пира?

Когда Анна кивнула, Малколм Руперт выпрямился и заорал:

— Нет! Это не индейка! Вы... людоеды! Это был ребенок! Массовые убийства! Убийцы! Вы в своих шахтах и я в ресторане, все мы, до отвалу нажравшиеся отменной канадской едой, все мы, такие гладкие и лоснящиеся после шести лет напряженнейшего труда во имя разгула величайшей в мире оргии смерти и разрушения!

Сжав кулаки и нахмурившись, он нетвердой походкой пересек то небольшое свободное пространство, какое образовалось перед ним в комнате.

— Нет, не индейку мы ели сегодня, а человеческое мясо! И рабо-

таете вы не в шахте, а на бойне! Весь этот город — одна кровавая гробница! Каждый доллар, который вы получаете, багрово-красен от пропитавшей его крови стариков, юношей, солдат, от крови младенцев, что погибли во чреве своих матерей, убитых во время бомбежек! Город никеля! Поднимем выше наше знамя, пусть реет наш флаг над зданием муниципалитета! Разве вы не видите? Наш флаг... это рваный окровавленный бинт, такой длинный, что им можно опоясать всю землю! На нем наш герб... дымящееся поле битвы и стоящий на задних лапах стальной пушечный ствол!

Сзади, из глубины комнаты, кто-то громко сказал:

— Он напился, как скот. Вышвырнуть эту сволочь на улицу.

Руперт сразу улыбнулся.

— Ну, что ж,— мягко согласился он.— Вышвырните в снег меня и Христа. Я говорил вашему священнику... и это ведь так и есть... сегодня, в день рождества, сыну божию негде было бы приклонить главу. На каждой подушке в Дип-Роке свежая кровь! Кровь и слезы, под фабричной маркой Дип-Рока, пропитали каждый уголок земли!

Он внезапно весь затрясся от короткого приступа хохота:

— Мы думали, что все это кончилось, а? Мы праздновали воцарение мира! Мерзкие лицемеры, мы приветствовали мир... и боялись депрессии!

Воздев руки вверх, он громко, страстно воскликнул:

— А теперь депрессии не будет! Так воздадим же хвалу господу в этот радостный день рождества!

Он замолчал на мгновение, улыбнулся, затем откинул назад голову, и словно уличный певец, возрождающий забытую традицию, отчетливо ясно и вызывающе громко запел на мотив рождественского гимна:

Ликуй, мир...
Война пришла!

Сильная дрожь, словно волна ужаса, пробежала по его большому телу. Он закрыл глаза, торжественно перекрестился и глухим, дрожащим, молитвенным голосом произнес:

— О, радуйся, Никель, Отец Убийства! Благословен погубитель человеческой плоти. Двадцать шесть миллионов трупов за шесть лет! Радуйся, спаситель нашего образа жизни, несущий в дар плату за труд и дивиденды! Пресвятой Никель, помилуй нас, ибо мы готовы снова и снова увеличивать продукцию во имя еще более высоких заработков и опять нагромождать на полях миллионы и миллионы мертвых тел!

Он закашлялся и, шатаясь, двинулся к двери. Никто не протянул руки, чтобы удержать его. Но когда он, вцепившись пальцами в дверной косяк, остановился на пороге, вперед, расталкивая гостей, вышел Дэн Грант и, подняв руку, тронул его за плечо.

— А, товарищ Грант, настоятель местной революции!

Дэн улыбнулся.

— Подождите, я сейчас надену пальто и пойду с вами.

— Со мной? Нет. Я свое сказал, и уйду я отсюда один.

Грант покачал рукав его огромной бизоньей шубы.

— Послушай, друг, неужели с тебя этого достаточно — сказать все это здесь, каким-то двадцати-тридцати человекам?

Малколм Руперт отвернулся и в полутьме нетвердой походкой зашагал к наружной двери.

Дэн Грант окликнул его, сердито и в то же время просительно:

— Малколм Руперт! Что с вами?

Дверь захлопнулась. В столовой подняли занавески, и гости, вглядываясь в морозную тьму, следили за тем, как огромная фигура Руперта, покачиваясь, медленно двигалась прямо по середине заснеженной улицы.

* * *

Проходя мимо шлаковых отвалов, двое сторожей были напуганы внезапным появлением большой и странной фигуры, выступившей из темноты. Пока они размышляли, что бы это могло быть, незнакомец вдруг заговорил, и при первых звуках его речи кровь застыла у них в жилах.

Это был человек в шубе. Остановился он невдалеке, по ту сторону высокого проволочного забора, и, подняв руки, стал трясти его, как дикий зверь, заключенный в клетку. Когда очередной состав ссыпал свой пламенеющий груз и от расплавленного шлака, стекающего, словно лава, вниз по склону, ночь вспыхнула огненным оранжево-белым светом, человек по ту сторону забора опустил руки и стоял, понурив голову.

— О, Ницше, где ты сейчас? Видишь ли ты все это? Я слышу тебя, Ницше! Я слышу тебя, старый друг! «Христианство я называю великим проклятием, огромным внутренним извращением... Я называю его вечным позором человечества!» Ах, Ницше, взгляни сегодня сюда! Две тысячи лет отделяют Дип-Рок от Вифлеема! Тогда они могли распять одного человека... а мы здесь изготовляем кресты для всего рода человеческого! Слишком рано ты заговорил, Ницше! Слишком далеко вперед ты смотрел!

Он поднял голову, как будто прислушиваясь.

— Что? Честное слово, он так и сказал: «Мое время еще не наступило». Ко мне это тоже относится. Мое время тоже еще не пришло.

Целый час после того, как этот человек, спотыкаясь, отошел от забора и исчез в темноте, двое сторожей говорили о странном видении...

Миля за милей, сквозь снег шагал Малколм Руперт в обход огромной, безлюдной горы шлака, покуда достиг того места, где из земли, во всем своем невозмутимом величии вздымались ввысь три знаменитые трубы, украшенные по случаю рождества целым морем ярких разноцветных огней.

Накануне—и это не в первый раз—самолюбие Руперта было сильно ущемлено. Его лучшая книга, над которой он трудился долгие годы, была вновь отвергнута издателем, продержавшим ее пять месяцев. Это был уже четвертый отказ. Прошло почти восемь лет с тех пор, как имя Малколма Руперта в последний раз появилось на обложке книги.

Порой отчаяние охватывало его. Иногда он несколько дней подряд не мог прикоснуться к пище — так горько было у него на душе.

И вот сегодня вечером Дэн Грант, сам того не ведая, схватил рукоятку ножа, пронзившего самолюбие Руперта, и безжалостно повернул.

Стоя в темноте у дороги и глядя, прищурившись, вверх на залитые светом трубы, Руперт припомнил слова Гранта: «Друг, неужели с тебя этого достаточно?»

Первые книги, посвященные истории полярных исследований, принесли ему славу. Но далекое прошлое и арктические области перестали вдохновлять его. И как раз в самый острый момент этого кризиса Малколм Руперт пережил большую личную трагедию. В маленьком, расположенном далеко на север от Черчилля и оторванном от всего мира лагере, где он поселился на лето в тщетной попытке обрести творческое равновесие, умерла его молодая жена.

Никогда с тех пор у Руперта не хватало сил взглянуть в лицо той жуткой правде, которую мимоходом высказал ему врач, освидетельствовавший после смерти тело его жены:

— Причина смерти? Разве вам не ясно? Очевидная вещь. Голод.

Его книги, в том числе те из них, какие завоевали признание, не обеспечивали им даже сколько-нибудь сносного существования. Его жена отправилась с ним на север по разным причинам, но главным обра-

зом потому, что они больше не имели возможности платить за свою однокомнатную квартиру в трущобах Монреаля, а он был слишком горд, чтобы позволить ей поступить на работу.

Только случай, столкнувший его с пожилым канадским романистом Филипом Гроувом, спас потрясенного утратой и отравленного горечью Руперта от быстрой деградации. С внезапностью взрыва ему вдруг стало ясно, что трагедия Гроува заключена не в тех немыслимых лишениях, которые испытал этот человек, и не в той ужасной бедности, в какой он теперь жил, дожидаясь смерти, а в отсутствии связи с миром современной действительности, в изоляции от канадского народа в устрашающем, преступном нежелании обратить свой взор на все то, что представляет новую, подымающуюся нацию Канады, страны, находящей свою судьбу в нашем бурном мире.

Настоящий, физический страх охватил Малколма Руперта при одной мысли, что ему грозит судьба Гроува, и этот страх привел его в Дип-Рок. Он был слишком стар для работы на шахте или у плавильных печей, но за стойкой маленького ресторана он мог наблюдать бесчисленное множество людей и жить одной жизнью с ними. Восемь часов в день он стряпал и подавал пищу. Шесть часов в день он писал в одинокой бедной мансарде. Остальное время он тратил на попытки уснуть, на прогулки по улицам, на визиты к знакомым. А иногда просто на то, чтобы напиться.

«Послушай, неужели с тебя этого достаточно?»

Голос Гранта все еще звучал у него в ушах, подобно жестокому эху того протестующего крика, что опалял, не смолкая ни на мгновенье, его одинокое сердце.

Но кому он может прошептать свой ответ? Есть ли на свете хоть одна живая душа, к которой он мог бы обратиться со своей уязвленной гордостью? Сколько времени сможет он еще читать те высокомерные отказы, какие ему присылают всякие продажные твари из нью-йоркских издательств?

Как это часто бывает у рослых, физически крупных людей, все существо Малколма Руперта было проникнуто детски непосредственной любовью, безграничной симпатией ко всем, кто слабее, ко всем, кто страдает. Иногда ему удавалось в своих произведениях дать выход переполнявшим его чувствам. Но часто эти чувства обуревали его душу, не находя выхода, и мучили его.

Так было и в тот вечер, когда он прочел письмо молодого доктора-миссионера из Китая; он вернулся к себе, запер дверь и долго, беззвучно и мучительно плакал, думая о неизвестных ему китайских детях, заживо сожженных в студенистом напалме — этом последнем достижении американской химической науки, изготовленном для Чан Кай-ши в США.

Но в последнее время, хотя и слишком поздно, он все чаще подвергал сомнению подлинную ценность своей чувствительности.

«Послушай, неужели этого с тебя достаточно?»

И вдруг сейчас, устремив свой взгляд в окружавшую его ледяную ночь, он вздрогнул.

Видимо, в изнеможении или пьяном оцепенении он сбился с дороги и теперь сидел на снегу. Его голые руки окоченели.

Он с трудом встал на колени, потирая замерзавшие пальцы, поднял голову и уставился в вышину, туда, где на самых верхушках труб далекие лампы играли своими неподвижными лучами. Еще выше, над трубами, беспрестанно вскипая, извергались в небо фантастические клубы дыма, рожденные в огромных печах, где-то там, внизу.

Чувствуя сильное головокружение, Малколм Руперт глядел в вышину, на три колонны золотистого дыма, которые в бесконечном, неустанном вращении уходили в бархатную тьму зимнего неба.

Внезапно, с потрясающей ясностью, будто в раме из дымных спиралей, он увидел лицо своей жены. Она спала.

Задыхаясь от мысли о том, что он повис над бездной сумасшествия, Руперт обеими руками ухватился за ворот своей рубахи и дернул что было силы. Затем, тяжело дыша, закрыл руками глаза. Когда он снова взглянул вверх, видение не исчезло.

Жена улыбнулась, глаза ее были открыты, губы разомкнулись. Он услышал голос, так давно умолкнувший, нежный и ласковый, произносивший какие-то стихи.

Как часто читали они вслух друг для друга это нехитрое свидетельство веры в жизнь, в назначение человека — простое стихотворение Вилсона Макдоналда:

Где-нибудь, когда-нибудь придет слава,
Где-нибудь есть и солнце,
А я дочитаю этот рассказ до конца...

Большую часть всего пути, до перекрестка он бежал. Усталость и опьянение исчезли. По случаю праздника маленький ресторан был переполнен шумливой, кутящей публикой. Это были рабочие с конвертора и из обогатительной; их смена кончилась только в полночь, и теперь они наверстывали упущенное. Владелец ресторана едва стоял на ногах и давно уже перестал прислушиваться к тому, что ему заказывали. Малколм Руперт надел свою белую поварскую курточку и высокий накрахмаленный колпак.

— Что же вам приготовить, ребята? Индейку по-гамбургски? Сандвич с яичницей? Жареную грудинку с сыром? Или рупертовский особый?

Когда он обслужил всех, был поднят тост за его поварские таланты, и он выпил вместе с гостями. Кто-то потребовал, чтобы он рассказал сказку, и он со смехом взгромоздился на прилавок. Там, в дальнем конце бара, он уселся, скрестив ноги, в своем странном наряде, будто древний сказочник, внезапно оживший и пришедший сюда прямо из индейской мифологии.

Он стал рассказывать о подлинных событиях из прошлого Дип-Рока, о катастрофе 1917 года, когда произошел обвал главного штрека в шахте «Брэйл», и поймал себя на том, что, сам того не замечая, читает им на память главу из своей неопубликованной книги.

Он читал. И в то же время — руками, лицом и голосом — играл перед ними, как актер. Его слушатели сидели, словно завороженные.

Когда он кончил, рабочие, молча пожав ему руку, разошлись по домам. Лишь немногие оставшиеся стали расспрашивать его, обсуждать события, о которых он говорил, и с неудовольствием покачивали головой по поводу тех или иных обстоятельств.

Весь остаток ночи Малколм Руперт провел в радостном возбуждении, какого не испытывал уже несколько лет. Он сидел, согнувшись над своим письменным столом, и набрасывал план переделки всей своей книги. В итоге один из второстепенных персонажей, рабочий-откатчик, приехавший из Англии в Канаду, должен был стать главным героем повествования.

Незадолго до рассвета пошел снег. Тихое, безветренное, печальное канадское небо осыпало широкие северные равнины своими чистыми, белыми, льдистыми слезами. Всескрывающий, всепрощающий покров беззвучно окутывал скованный холодом ландшафт. И только вокруг копров и там, где гигантские дробилки беспрерывно поглощают породу, где громадные плавильные печи выбрасывают неугасимые языки адского пламени,— только в небесах над Дип-Роком таяли снежные хлопья, падая на землю горьким, грязным, ядовитым дождем.

Пьер Лашамбоди

(1806 — 1872)

Басни

Перевод с французского и вступительный текст Александра Гатова

Среди имен демократических поэтов, нашедших при своем вступлении в литературу поддержку у Беранже, имя Пьера Лашамбоди является именем поэта самобытного и блестящего, посвятившего свое творчество служению народу.

Лашамбоди — песенник и баснописец. Славу его составляют, главным образом, басни, с которыми он выступал в 40-х годах XIX века.

Лашамбоди был одним из властителей дум поколения демократов, участвовавшего в событиях 1848 года. Он был выдающимся оратором революции, выступавшим в духе идей Шарля Фурье. В эти годы у всех на устах были острые и гневные басни Лашамбоди, призывавшие к борьбе с тиранией и произволом, обличавшие фальшь и лицемерие правящих классов.

Но бури 1848 года миновали. Произошел переворот 2 декабря 1851 года. Новый император Наполеон III заигрывал с литературными знаменитостями, популярными в народе,— и кое-кто из кумиров демократии, например Пьер Дюпон, дрогнули. Новой монархии не удалось поколебать демократических убеждений «народного баснописца»: Лашамбоди остался непримирим. Недостойной сделке он предпочел изгнание. Впоследствии, вернувшись на родину, престарелый поэт приветствовал Парижскую Коммуну.

Каждая басня Лашамбоди — это крохотная комедия с резко очерченными характерами действующих лиц, которыми являются не только традиционные звери и животные, а и персонифицированные идеи, и большое количество вовлеченных в игру одушевленных и неодушевленных предметов.

Лашамбоди не избегает и мифологических сюжетов, переосмысливая их по-новому, например, в басне «Скупец в аду». Он — мастер лирической басни (например, «Капля»).

Лучшие его произведения и сейчас сохраняют злободневный характер, продолжают служить делу мира и прогресса.

ПРАВДА И ЛЕСТЬ

К дворцу подходит женщина простая.
Ей стражник с алебардой: — Кто такая?
— Я — Правда!
— Входа нет! —
И женщина ушла печальная... Ей вслед,
Блестящими покровами сверкая,
Уверенно пришла другая:
— Я — Лесть! —
И, дверп раскрывая,
Ей стражник с алебардой отдал честь.

ЛЕБЕДИНАЯ ПЕСНЯ

Когда перед своей кончиной
Укрылся лебедь в камыши,
Традиционной песни лебединой
Все ожидали от него в тиши,
Прекрасной песни ждали... Вдруг —
Что это? — горловой какой-то звук,
Какой-то хрип, шипенье... И устало
Клюв книзу устремив,
Он замолчал... Всем ясно стало:
Нет лебединой песни... Это — миф!

Приходится таланту очень туго,
Когда мошенники, хваля друг друга
И путая доверчивых людей,
Кричат о мнимом пенье лебедей.
Приходит срок, глядишь — для лебедя такого
И кресло в Академии готово.

КАПЛЯ

Когда из тучи темной, грозовой
Упала капля в море, жребий свой
Она оплакивала: «Я в печали,
Я погибаю среди волн морских
Ненужная... Ах, в помыслах моих
Совсем иные образы вставали!
Я думала, я буду на земле
У бабочки на бархатном крыле
Летать или сверкать в траве зеленой...»
Так сетует... А по морскому лону
Медлительная устрица плывет
И, вдруг раскрывшись, каплю поглощает.
В ракушке капелька отвердевает,
Становится жемчужиной — и вот
Пловец, подняв ее со дна морского,
Раскрыл ее темницу, и она
Для жизни вольной, светлой новой,
Навеки освобождена.

О, дочь народа! Черный жребий твой —
За хлеб и кров работать день-деньской.
Мужайся! Беды все твои — до срока.
Ты выйдешь — будет день! — из темноты:
Средь волн мирских не будешь одинока —
Жемчужиной народа станешь ты.

СКУПЕЦ В АДУ

Скупец скончался. В ад ему дорога.
На берегу стоит он и налога
За переправу, что берет Харон,
Не хочет заплатить, как Гарпагон,
И лезет в воду. Воды Ахерона
И черный Стикс переплывает он
Под носом у свирепого Харона.

Приказ Плутона: изловить скупого,
Казнить его, но пыткой страшной, новой,
Неслыханной... Виновного ведут
К Миносу адскому на страшный суд,
И приговор он произносит внятно:
„Мы ожпвим тебя! К наследникам — обратно,
Дабы увидел ты, от адских рек далек,
Как тратят деньги те, что ты берег“

МОЛНИИ И ЛАВРЫ

Один смельчак — поэт своей сатирой
Атаковал владыку мира,
Юпитера; и дождь горящих стрел
Разгневанный монарх обрушил на пиита.
Но тот, однако, уцелел,
От молний лаврами укрытый.

Заметки о советском искусстве

Стефан Кленовский

О творчестве Федина

Первым произведением Федина, переведенным на польский язык, была его ранняя повесть «Города и годы». Она была издана в 1928 году наряду с другими произведениями советских писателей того периода, такими, как «Железный поток» Серафимовича, «Вор» Леонова, «Сорок первый» Лавренева и другие. В те годы, когда появились произведения наиболее выдающихся революционных польских писателей: «Дымы над городом» Броневского, «Слово о Якубе Шеле» Ясенского, революционный сборник «Три залпа», первые произведения Станде, Вандурского и других,— в те годы каждая книга из Советской России находила в буржуазной Польше горячих и страстных читателей. Каждая советская книга заставляла мыслить и спорить, была символом и знаменем новой, лучшей жизни.

Такую же роль играла и повесть Федина о колеблющемся интеллигенте Андрее Старцове — повесть «Города и годы». В образе Андрея, отношение которого к революции его друг Курт характеризует следующим образом: «Кровь, кровь — вот что тебя пугает. И эта вечная опаска, что зло рождает зло»,— Федин поднял наиболее важную и волнующую проблему, стоявшую и перед сочувствовавшим русской революции польским читателем. Читателя волновали картины советской жизни, ее противоречия и контрасты, свидетельствовавшие о продолжавшейся в стране борьбе. Многие польские читатели солидаризировались с сильным и стойким героем повести Куртом.

Лишь по прошествии двадцати с лишним лет, минуя написанные в этот период Фединым «Трансвааль», «Братья», «Похищение Европы», «Санаторий Арктур» и другие, уже во времена Народной Польши переводятся на польский язык два его известных произведения — «Первые радости» и «Необыкновенное лето».

К повести «Первые радости», как ее переводчик, я имею особое, сугубо личное отношение. С самой первой минуты работы над переводом и по сегодняшний день я нахожусь под неотразимым очарованием этой прекрасной книги.

Возможно, ничто так не сближает нас с литературным произведением, как именно работа над его переводом, как стремление вникнуть в его содержание, в специфический ритм его языка, проникновение в особую, неповторимую мелодию слов, что не является пустой фразой, когда мы говорим о таком выдающемся мастере слова, каким является Федин.

И именно «Первые радости» — хотя это всего лишь первая часть задуманной автором трилогии — воспринимаются мною как полное очарования, ритмически замкнутое в себе и завершенное художественное целое.

В этой повести Федин нарисовал необыкновенно лаконичную, но предельно выразительную картину предреволюционного периода. Он показал не только царский режим с его сложной административно-иерархической машиной, его общественным и политическим гнетом, но и борющихся с этим режимом революционеров. Им изображена крупная и мелкая буржуазия тех времен, либеральная интеллигенция и нищенствующий народ, воплощенный в обитателях ночлежного дома, и прежде всего в семье Парабукиных.

Кто-нибудь скажет, что здесь недостает основного исторического фактора, необходимого для характеристики данной эпохи,— заводского пролетариата, что нет крестьян, что городское «дно» Саратова не может их заменить.

В этом-то и заключается схематический подход к литературе, требующий, чтобы в каждом произведении было «все»: и положительный герой, и все элементы данной эпохи, и разное количество темных и светлых пятен, и оптимистический конец...

В «Первых радостях» Федин рассказывает правду о той эпохе. Он, рисуя многочисленные мелочи и подробности тогдашней жизни, прежде всего изображает атмосферу гнета, воплощенную главным образом в прокуроре судебной палаты полковнике жандармерии Полотенцеве, атмосферу отсутствия каких-либо перспектив для представителей творческой интеллигенции, атмосферу, в которой постановка пьесы Горького «На дне» или написание статьи о смерти Толстого уже было чем-то вроде политического акта.

В чем же заключается особая прелесть этой повести? В том, что Федину удается так показать людей того времени, как будто они наши современники, в том, что ему удается слить воедино современность с историей.

Ни одного слова автор не говорит в этом произведении «от себя», нигде не комментирует действия, даже устами своих героев (как он делает это, например, в «Городах и годах»), все, что он хочет рассказать, выражается им посредством образов, посредством «чистого» повествования.

Изображая предреволюционную эпоху, Федин не создает детального до мелочей исторического и бытового полотна, но совсем наоборот — легко и выразительно набрасывает свои образы, искусно тянет и переплетает нить повествования и делает это с простотой, легкостью и обаянием, которые невольно напоминают прозу Пушкина.

«Необыкновенное лето» не без основания считается вершиной творческого успеха Федина.

Это первая с сильно выраженным историческим уклоном повесть Федина. Если в «Первых радостях» элементы истории появляются лишь время от времени в виде воспоминаний и фигурируют как-то на заднем плане, то в этой повести время, как пишет сам Федин в автобиографии, было включено «в повествование на равных, и даже предпочтительных правах с героями повести». Однако мне кажется, что историческая повесть не является самой сильной стороной таланта Федина. Об этом свидетельствует хотя бы раздел повести, в котором приведены исторические приказы, являющиеся трудным для усвоения элементом повествования.

Большая прелесть «Необыкновенного лета» заключается в том, что в нем выступают те же люди, что и в «Первых радостях», но в новых исторических условиях — в период гражданской войны. Таким образом, читая «Необыкновенное лето», мы с самого начала знаем, с кем имеем дело, кто здесь является порядочным человеком, а кто нет, в то время как некоторые герои повести не ориентируются в этом так же хорошо, как сам читатель.

Федин прослеживает судьбы одних и тех же людей на протяжении двух столь различных эпох; это свидетельствует о глубоком раздумье писателя над судьбой человека.

И еще одно замечание. Я не стану здесь, конечно, приводить довольно бесплодные рассуждения на тему, какие личные переживания писателя вдохновили его на создание тех или иных образов, относительно того, какие люди из его окружения стали прототипами его героев. Я не могу, однако, противиться убеждению, что в образах колеблющихся, нерешительных интеллигентов, которых Федин выводит в своих произведениях,— от Андрея Старцова до Пастухова включительно,— писатель, подобно Гете в образе Мефистофеля, воплотил какую-то частицу своего собственного «я», частицу, которую он, естественно, стремился преодолеть. Творчество Федина, рассматриваемое в этом аспекте, представляется мне как триумфальное шествие писателя к вершинам художественного совершенства и зрелости.

Польский читатель полностью оценит творчество Федина в течение ближайших лет, когда выйдет из печати в издательстве Государственного издательского института в Варшаве перевод пятитомного издания сочинений этого талантливого писателя.

Варшава.

Луи Дакен

Всегда живой Пудовкин

Всякий, кто хоть раз хотя бы несколько минут видел Пудовкина, не сможет забыть его. Сила убеждения, которую он считал основным специфическим свойством киноискусства, была также главной чертой его характера. Она объяснялась вечно юной верой, озарявшей его всякий раз, когда он говорил о своем искусстве, о своей стране или о мире. Когда я встретился с ним на кинофестивале в Канне в 1951 году,

первая его мысль как раз была о Конгрессе деятелей культуры во Вроцлаве, где мы с ним познакомились четыре года назад. Теперь, оказавшись во Франции, как радовался он пройденному пути, как был счастлив уже достигнутыми результатами, сколько было в нем веры в будущее!

Его восприимчивость, живость ума и необыкновенная проницательность помогали ему быстро постигать сущность людей. Он был всегда исключительно доброжелательным человеком, кроме тех случаев, когда его собеседник явно с нечистой совестью позволял себе нападать на Советский Союз. Некоторые журналисты и переводчики, вероятно, запомнили хлесткие и вместе с тем безукоризненно вежливые реплики Пудовкина в тех случаях, когда они намеренно пытались искажать смысл его высказываний. Замечательное знание французского языка позволяло ему обнаруживать малейшие — вольные или невольные — ошибки в переводе.

Когда пытаешься собрать воедино воспоминания о покойном друге, со всех сторон возникают образы, которые точно парализуют тебя. Создается впечатление, будто каждым словом, каждой черточкой ты искажаешь облик того, кого любил и кем восхищался.

Именно это произошло со мной сейчас. Вот лежат передо мной белые листы бумаги, которую я должен исписать, хотя я и убежден, что недостоин оказанной мне чести — предложения рассказать о своих встречах с покойным кинорежиссером. Хотелось бы сказать обо всем, вспомнить множество подробностей, которые так трудно сообщить скороговоркой, в несколько строк, например, о том, как Пудовкин любил курить сигареты «Житан» — он считал их лучшими в мире,— или как добросовестно он делал пометки в блокноте во время пресс-конференций, или о его способности оживить в несколько секунд самую скучную беседу. А как искусно умел он анализировать фильм, просмотренный только что на фестивале, выражая всегда свое мнение так, что никогда не задевал при этом самолюбия постановщика картины.

Когда я в 1949 году приехал в Москву, Пудовкин ставил «Жуковского», свою первую цветную картину. Я пришел к нему в студию. Едва началась наша беседа, как, весь загоревшись, Пудовкин с восторгом заговорил о цвете в кино и заявил, что в дальнейшем он уже никак не сможет снимать черно-белые фильмы. Пудовкин был истинным новатором, и работа над этим фильмом очень занимала его. Действительно, нужна была большая смелость для создания кинематографического произведения, имеющего цель показать широким массам процесс зарождения и развития научной идеи в мозгу ученого-физика! Удалось ли Пудовкину полностью осуществить этот замысел? Думаю, что нет. «Жуковский» показался мне скорее наброском, чем законченным произведением. И все-таки кто из кинодеятелей до Пудовкина взялся бы за подобную задачу? «Культурные запросы нашего народа,— сказал мне тогда Пудовкин,— настолько выросли, что фильмы такого рода стали сейчас совершенно необходимыми».

В творческом наследии, оставленном нам Пудовкиным, есть одна мысль, которая, как мне кажется, занимала этого художника всегда, на протяжении всех тридцати трех лет его деятельности в кино. Речь идет о неразрывной связи художника с действительностью, с окружающей его жизнью, о непосредственном его участии в общенародном труде. Он страдал, видя, как в капиталистических странах опошляются и гибнут крупные таланты, и яростно восставал против всех, кто хотел превратить искусство кино в огромное предприятие по растлению сознания народных масс, кто хотел, говорил он, «втоптать артиста в грязь, превратить его в лакея или в пустого болтуна».

Веря в могущество советского народа, Пудовкин утверждал свою «абсолютную веру в прогрессивные силы человечества». Он неустанно обращался с призывами к работникам кино всего мира... «Не забывайте,— говорил он в Перудже кинодеятелям Италии, Франции и Англии,— что именно в ваших руках заключена возможность сказать миллионам людей правду, которую они должны знать, что только этой правдой вы можете бороться против лжи, клеветы и моральной нечистоплотности возрождающегося фашизма. Не замыкайтесь в сфере «искусства для искусства», этим вы лишь поможете своим врагам! Будьте решительными борцами, пользуйтесь всякой возможностью раскрыть людям глаза на то, что происходит в мире, на живую действительность. Человечество будет вам благодарно за это».

И сегодня все мы благодарны Пудовкину, чей гений одним из первых поведал миру правду о Великой Октябрьской революции, правду о советском народе. Все мы почтительно склоняемся перед этим человеком, художником и революционером, который столь многому нас научил.

* * *

В заключение мне хотелось бы поговорить о последнем произведении Пудовкина, фильме «Возвращение Василия Бортникова», вызвавшем немало споров во Франции. В этих спорах участвовало несколько моих близких друзей, которые бук-

Все цитаты и названия даны по французскому оригиналу.

вально ломали копья, стремясь решить ложную проблему, сравнивая фильм с романом Галины Николаевой.

По-моему, если уж проводить параллели, то отнюдь не путем сравнения фильма и романа, но одного фильма с другим. Ценность картины «Возвращение Василия Бортникова» заключается в новом романическом элементе, отсутствовавшем до сих пор в произведениях советского кино и пришедшем в столкновение с тем, как мы понимаем романическое в кинематографии.

В связи с этим надо отметить, что мы слишком часто подходим к советским фильмам без необходимых знаний, без того осмысления вещей, которое позволило бы нам преодолеть совершенно формальное восприятие; такое восприятие существует, и оно вполне свойственно кинозрителям. Эмоциональная сила и быстрота реакции, вызываемой образами кино, заставляют нас «принимать» фильм иначе, чем мы «принимаем» роман. Отсюда встряска, возникающая при первом просмотре советского фильма, и неизменно исчезающая, когда мы видим его во второй или в третий раз. При чтении романа такого обостренного восприятия не бывает. Личная драма, показанная в «Возвращении Василия Бортникова», острый конфликт, неразрывно связанный с советской действительностью, больше того, получающий свое разрешение в этой действительности,— все это в процессе своего развития порой сбивает нас с толку. Иначе и не может быть, и объяснение остроты нашего восприятия советских фильмов кроется в нас самих и в том мире, в котором мы живем.

В записках, оставленных Пудовкиным, говорится о трудностях, с которыми сталкивается режиссер, создавая фильм. И перед ним, считавшимся одним из крупнейших мастеров мирового кино, они возникали тоже, возникали потому, что искусство социалистического реализма живет, развивается и преображается по мере развития и видоизменения жизни всего народа. Проблемы, о которых идет речь, касаются не только отношений между художником и его темой, но также и отношений между художником и зрителем, чье восприятие искусства непрерывно эволюционирует.

«Жизнь нашей страны идет вперед гигантскими шагами,— пишет Пудовкин,— и надо, чтобы такими же шагами двигался вперед и художник, чтобы он всегда был впереди жизни, а не плелся у нее в хвосте». И Пудовкин достиг того, к чему стремился в своем последнем произведении, столь отличном от предыдущих, столь непохожем на все, что было им создано тридцать лет тому назад. Он писал: «Художник должен всегда учиться, но не для того, чтобы, раз и навсегда удовлетворившись накопленным опытом, продолжать жить, как живет буржуа-рантье, а для того, чтобы не отставать от жизни с ее непрерывным движением, чтобы не быть бесполезным для своего народа».

Один из наших видных критиков, который завтра может с легкостью написать восторженную рецензию на очередной фильм, прославляющий гангстеров, увидел в «Возвращении Василия Бортникова» всего лишь новый «фильм, пропагандирующий пользу тракторов».

Что касается меня, то я нахожу этот фильм столь же революционным, как и лучшие произведения молодого советского кино, равно как его последние произведения — например, «Урок жизни» Райзмана. Есть люди, которые утверждают, что после «Броненосца «Потемкина», «Матери», «Чапаева», «Земли», «Генеральной линии», «Путевки в жизнь», трилогии о Максиме советская кинематография не создала значительных произведений, что «Возвращение Василия Бортникова» и «Жуковский» недостойны творца фильма «Потомок Чингис-хана». Пудовкин ответил им в своей работе «Различные этапы советского кино», где говорится об эволюции советской кинематографии с точки зрения социалистического реализма.

И если есть человек, который своими фильмами и статьями помог нам понять эту эволюцию со всеми ее трудностями, поражениями и успехами, то таким человеком был именно Всеволод Пудовкин. И таким, вечно живым, он останется для нас навсегда.

Париж.

Клаудио Санторо

Хачатурян и бразильская аудитория

Хачатурян является, пожалуй, самым известным и самым популярным советским композитором в Бразилии.

Меня, уже ранее слышавшего произведения этого мастера, при встрече с ним не удивила его обаятельность и жизнерадостность. Простота и темперамент Хачатуряна воплощены в его творчестве, в его манере выдвигать и развивать музыкальные идеи. Эти черты, на мой взгляд, и обусловливают в основном успех его музыки.

Бразильская публика любит проникновенную мелодию и бурный ритм. Как-то в Париже, говоря о бразильской музыке, известный профессор композиции Надя Буланже сказала: «Темперамент бразильского народа имеет большое сходство с русским темпераментом, который в музыке характеризуется быстрыми переходами от состояния душевной грусти и печали к головокружительным ритмам танцев»...

Творчество Хачатуряна обладает не только присущими ему одному особенностями, но и человечными чертами, свойственными всем лучшим произведениям советской музыки. Гуманизм содержания содействует успеху произведений советских мастеров. Гуманизм, которого так недостает в творчестве большинства современных композиторов Запада, определяет тот факт, что советская музыка стала большим искусством нашего времени, находящим живой отклик в самых различных слоях населения.

Из современных композиторов исполнители отдают предпочтение Прокофьеву, Шостаковичу, Кабалевскому и Хачатуряну, потому что их творчество в наши дни способно завоевывать симпатии широкой публики. Оркестры, радиостанции, приобретатели грампластинок предпочитают этих композиторов большинству современных композиторов других стран. Мы, бразильцы, также отдаем явное предпочтение советским композиторам и среди них Хачатуряну как одному из наиболее выдающихся. Мне часто приходится встречаться с музыкантами, желающими исполнить его Фортепианный или Скрипичный концерты или Концерт для виолончели. Однако у нас крайне трудно приобрести эти ноты, поэтому некоторые пьесы Хачатуряна звучат не так часто, как могли бы. Оркестровый материал этих произведений обычно поступает к нам из Соединенных Штатов, стоит очень дорого, присылается с большой задержкой. Партитуры же сочинений Хачатуряна, например, сюиту из балета «Гаянэ», можно приобрести легче. «Танец с саблями» из «Гаянэ» был одно время настоящей сенсацией. Все радиостанции постоянно передают эту музыку и не только в оригинале, но и во всевозможных переложениях, в том числе и в переложении для джаз-оркестра. Конечно, такое непочтительное отношение к произведению нас раздражает. Но с другой стороны, следует отметить, что джазовый вариант «Танца с саблями» принес композитору большую популярность среди самых широких слоев слушателей. Я берусь утверждать, не боясь ошибиться, что Хачатурян в нашей стране является самым популярным и любимым из современных композиторов. Он, пожалуй, единственный современный автор, известный самой широкой публике: от простых тружеников до представителей умственного труда. Мы можем по-разному оценивать его творчество, но невозможно отрицать его значение. В отношении формы произведений Хачатуряна, формально-технических методов и содержания его творчества существуют разные взгляды. Имеются, конечно, «пуристы», ревнители «чистого искусства», которые пытаются оспаривать значение творчества этого мастера, ссылаясь на то, что его музыка «легко проникает в массы», а это, по их мнению, является недостатком. Правда, таких судей меньшинство, и их влияние не столь уж велико.

Продолжая традиции русских классиков, Хачатурян-композитор, обладающий ярко выраженной индивидуальностью, привносит новые краски в оркестровку — краски своей родины. Подобно тому как Сарьян вносит родной армянский колорит в произведения живописи, Хачатурян выражает его в своих оркестровых полотнах.

Произведения лучших советских композиторов не только легко завладевают публикой, но они оказывают также большое влияние на развитие современной музыки в целом. Это смелое, новое искусство, не порывающее с традициями прошлого, служит для нас высоким примером. Новое искусство понимают и любят благодаря его гуманизму, прогрессивному содержанию, простоте и ясности формы не только советские люди, но также и народы всего мира.

Развитие производства долгоиграющих пластинок дало возможность широким кругам познакомиться с советским музыкальным творчеством, с игрой советских музыкантов. По возвращении из Советского Союза я привез запись своей Четвертой симфонии в исполнении Государственного симфонического оркестра Союза ССР. Это исполнение глубоко заинтересовало бразильских музыкантов не только качеством игры советских артистов, но и мастерской интерпретацией наших ритмов. Многим нашим музыкантам—знатокам бразильской народной музыки—просто не верилось, что

эта запись сделана в Москве: так тонко были переданы специфические особенности бразильской музыки... В течение четырех часов я рассказывал о жизни советского народа, о его музыке. Большинство бразильских музыкантов не имело представления о высоком уровне развития советской музыкальной культуры. Мне пришлось отвечать на множество заданных вопросов о Советском Союзе.

Я рассказал этот маленький эпизод для того, чтобы показать, насколько важен культурный обмен в области искусства между народами. Мы должны ближе познакомиться и лучше понять друг друга в интересах мира во всем мире.

Однако, вернемся к нашей беседе об Араме Хачатуряне. У нас самыми известными и любимыми его произведениями являются сюита из балета «Гаянэ», Концерт для фортепиано с оркестром, Скрипичный и Виолончельный концерты, Токката для фортепиано. Симфонии Хачатуряна в Бразилии, к сожалению, неизвестны.

Отличительной особенностью произведений Хачатуряна является, несомненно, ясно выраженная мелодия, обрамленная характерной гармонией и одетая в нарядные оркестровые одежды. Национальная форма выражения с ее самобытной ритмикой и гармонией отличает Хачатуряна от других советских композиторов. Музыка Хачатуряна узнается по первым тактам. Однако своеобразие творчества композитора определяют не только национальные моменты. Свежесть идей, бравурные темпераментные allegro или грустно-напевные lento, жизнеутверждающий тонус звучания — вот что наиболее существенно в его произведениях.

В своих симфонических и камерных сочинениях Хачатурян раскрывает душу своего народа, никогда не отклоняясь от ведущего направления передового, гуманистического искусства наших дней.

Творчество Хачатуряна, как и творчество других выдающихся советских композиторов, выполняет благородную миссию, которая состоит в том, чтобы через музыку выразить искренние чувства своего народа, содействуя таким образом братскому взаимопониманию и дружбе народов всего мира.

Рио-де-Жанейро.

Игнацы Виц

Школа советской графики

Из всех жанров советского изобразительного искусства в графике и иллюстрации наиболее ясно и наглядно выступают подлинные художественные достоинства.

На всем протяжении истории советского искусства в графике и иллюстрации появлялись работы, в которых чувствуется дыхание истинного искусства, индивидуальность художника, высокое мастерство, верность лучшим идеалам. Непрерывно меняющаяся, постоянно ищущая, часто ошибавшаяся и находившая не совсем правильные пути, советская графика никогда не прекращала своего творческого развития. К художникам старшего поколения присоединялись молодые, с новыми идеями, новыми представлениями, чувствующие потребность рассказать то, что они продумали, пережили, выстрадали. Я имею здесь в виду многих художников, целую плеяду художников разных поколений. Я имею в виду Кравченко и Фаворского, Куприянова и Лансере, то есть тех, кто поднялся выше всех. Я имею здесь в виду и тех, творчество которых позволяет предчувствовать такой же высокий полет и которые теперь расправляют крылья. К этой последней категории художников, еще не корифеев, но уже с ясно обозначившимся профилем, я причисляю Давида Дубинского. Я воспринимаю его, не без оговорок, как художника, который, по-моему, является продолжателем этих великих, замечательных, близких нам традиций советской графики.

* * *

Мне думается, что не каждый может иллюстрировать Чехова. Не каждый и не всё. Проще иллюстрировать рассказы, в которых сверкает юмор, где образы нарисованы остро, гротескно, сатирически, с некоторым креном в сторону карикатуры. Но иначе обстоит дело с произведениями лирическими.

Я видел много иллюстраций к лирическим рассказам Чехова. Одни лучше, другие хуже, одни более, другие менее удачно раскрывают содержание произведения. В большинстве случаев они не удовлетворяли меня, горячего поклонника таланта Чехова. Я находил в них основной недостаток: в них никогда не было Чехова во всей его полноте, сила воздействия иллюстраций никогда не шла в сравнение с силой творчества этого писателя. Лишь увиденные в подлиннике рисунки молодого советского художника Давида Дубинского к рассказу «Дом с мезонином» показали

мне, какой великолепный творческий материал таится для иллюстратора в чеховской прозе...

Рисунки Дубинского поколебали мое убеждение в том, что великую поэзию, содержащуюся в литературном произведении, нельзя отразить в иллюстрации так, чтобы она вызывала не менее сильные чувства. Рисунки Дубинского доказали мне, что настоящий талант может преодолеть все препятствия и может создать иллюстрации, составляющие единое целое со словом писателя.

Независимо от чисто изобразительных достоинств работ Дубинского, о чем я скажу ниже, по-моему, особого внимания заслуживает то, как художник прочел и прокомментировал текст. Это свойство Дубинского кажется мне совершенно незаурядным. В своих иллюстрациях к описанной Чеховым истории любви по-левитановски лирического, чувствительного художника к молоденькой девушке Мисюсь Дубинский сумел творчески отойти от текста лишь для того, чтобы еще больше приблизить его к нам, правдиво показать нам его существо. Дубинский дополняет рассказ. Это довольно редкое явление в книжной иллюстрации, особенно в советской иллюстрации последних лет, которая иногда слишком следует требованию «дословности».

Дубинский шире понимает задачи иллюстрации, и поэтому его рисунки наглядно и убедительно раскрывают героев и содержание «Дома с мезонином», ни в чем не нарушая созданных Чеховым образов. Художник переступает порог литературного произведения, углубляя переживания и чувства читателя.

Я объясняю это тем, что в отличие от других выдающихся советских иллюстраторов — взять хотя бы значительную, высокохудожественную серию рисунков Шмаринова к роману «Война и мир» — Дубинский сумел сделать свое искусство менее «иллюстративным»; он не сковывает свободную игру воображения читателя, дает волю его творческой фантазии и не тормозит продление жизни литературного произведения в представлении читателя. Идя по следам рассказа, Дубинский вызывает мысли, связанные с его содержанием, своеобразными намеками заставляет читателя думать самостоятельно. Возьмем, к примеру, внешность художника. Дубинский наделил его физическими чертами, придающими ему сходство с Чеховым. Казалось бы, это мелочь, но она говорит о том, что реплики героя являются словами автора, что устами именно этого персонажа Чехов выражает свои взгляды.

Как Дубинский раздвигает рамки повествования и расширяет содержание «Дома с мезонином»? Анализ этого не вызывает трудностей. Чехов дает понять в тексте, что героиня рассказа видела влюбленного в нее художника за работой. Исходя из этого намека, Дубинский создает рисунок, на котором изображена молодая пара. На фоне равнинного пейзажа и серого, осеннего неба, несколько более светлого на стыке с землей, рядом с двумя трогательными березками, уже потерявшими листву, такими истинно русскими, такими правдивыми, сидит на низеньком складном стульчике работающий художник. Вблизи от него стоит Мисюсь. Описание ее ничего нам не даст. Нужно всмотреться в лицо девушки, увидеть на нем выражение любопытства, изумления перед непонятным чудом, возникающим на полотне. Сколько на этом лице восторга, какая глубина переживаний! Как ясно, как выпукло возникают в нашем сознании образы молодых людей, в сердце которых расцветает первая робкая любовь!

А вот другой рисунок. После первого и последнего поцелуя Мисюсь возвращается домой. Она спешит поделиться своим счастьем с матерью и сестрой. Наступает драматическое столкновение, о котором нам ничего не известно. Мы знаем только, что мать и сестра грубо, жестоко попирают светлое чувство девушки. Художник же дополняет текст. Это не добавочное описание — рисунок не повествователен, он не рассчитан на растянутый рассказ. Но он полон психологического настроения, он помогает нам лучше понять только что разыгравшуюся трагедию. Полулежа, уткнувшись в подушку Мисюсь плачет. Это все, но это великолепно. Читая рассказ, мы только догадывались, что так было. Благодаря Дубинскому мы знаем наверно, что было именно так. Рисунок вызывает в нас жалость, сочувствие, дополняет наше впечатление, углубляет переживание.

Художественные средства Дубинского насквозь реалистичны. Впрочем, только реализм способен так убедительно передать то, о чем речь шла выше. И все же, после того как в Польше состоялась выставка работ Дубинского, многие упрекали его в использовании «устаревшей формы», той формы, которой пользовались в XIX веке. Являясь большим поклонником работ Дубинского, я все же не могу не согласиться с этими упреками.

Решить эту проблему не просто, хотя бы потому, что Дубинский сумел придать содержанию наглядную форму, сделав это при помощи благородного, меткого и вдумчивого рисунка. Его рисунок способен передать тончайшие оттенки человеческих переживаний; художник исключительно чуток к форме и цвету. Тонкость, нежность оттенков, сопоставление тонов, простота композиции — все это говорит о мастерстве молодого художника.

Это достоинства, которые я прекрасно вижу, ценю и уважаю. Я высоко ценю также умение Дубинского оперировать материалом, ритмом, его чувствительность

к богатству светотеней и способность перенестись в другую эпоху. И все же я убежден, что самой слабой стороной его работ является их традиционный характер. Как учит история, художественная форма непрерывно меняется. В данном случае у меня нет ясного сознания того, что эти рисунки сделаны рукой моего современника и ровесника, а не художника из поколения наших отцов или дедов. Время, в которое мы живем, обязывает нас. Художник, если ему есть что сказать, не должен бояться более смелой, более новой формы. Мне кажется, что Дубинский мог бы через нее сказать значительно больше, чем при помощи формы тщательно проверенной, но уже привычной, избитой и, скажем прямо, в конечном итоге — скучноватой.

Эти оговорки — не пресловутая «ложка дегтя в бочке меда». Я не сделал бы их, если бы не был уверен, что Дубинский способен к экспериментаторству и поискам, к более современным средствам выражения — не во вред, а с пользой для того, что он хочет выразить.

* * *

Говоря о Дубинском, я, конечно, рассматриваю его творчество лишь как один, несомненно, интересный, участок советской графики, точнее говоря, иллюстрации. Его искусство существует и развивается на широком, разнообразном и богатом фоне одной из интереснейших и наиболее живых отраслей советского изобразительного искусства.

Мне хотелось бы это особенно подчеркнуть потому, что благодаря изживаемому сейчас одностороннему пониманию реализма отношение к советской графике было неверным, не соответствовало действительности. Между тем в этой области имеется большая плеяда художников с различными интересами и творческими исканиями.

В тридцатые годы советская графика оказала сильное влияние на мировое искусство, в частности на мировую графику. Из того, что мне известно и что более широкой общественности за пределами СССР, особенно молодежи, известно только отрывочно и плохо, я делаю вывод, что советская графика и в настоящее время в состоянии оказать благотворное, творческое воздействие на мировую культуру.

Говоря это, я вспоминаю примеры периода тридцатых годов. Советская графика того времени вдохновляла многих художников, была явлением, которое не могло не заинтересовать каждого. В качестве примера можно назвать польскую графику периода межвоенного двадцатилетия. В этот период черно-белое искусство расцвело в Польше как никогда. Это стало возможно благодаря тому, что оно опиралось на опыт, традиции и уроки польской национальной народной гравюры на дереве, а также на опыт советских художников, от которых польские графики многое взяли, многому у них научились.

Кравченко, Фаворский, Гончаров, Сахновская, Куприянов — это были не только имена хорошо известных художников, это были имена художников, в определенный момент указавших дальнейшие пути развития изобразительного искусства. Влияние советской графики на польскую было особенно плодотворным. Не утрачивая ничего из своих национальных, специфических свойств, польские художники использовали опыт выдающихся советских графиков. Это бросается в глаза, когда мы рассматриваем произведения польских графиков прежних лет, когда мы знакомимся с работами Тадеуша Кулисевича, Остоя-Хростовского, Стефана Мрожевского, Цеслевского-сына, Ядвиги Конарской, Ванды Теляковской и многих других.

Так же обстояло дело с детской иллюстрацией. Успехи Лебедева и других иллюстраторов оказали сильное влияние на формирование польской детской иллюстрации.

Мне кажется, что в будущем творческое взаимодействие искусства двух народов будет плодотворно развиваться, ни в чем не нарушая национального характера и специфических путей развития искусства каждого из них.

Варшава.

Л. Черная, Д. Мельников

Драматургия Бертольта Брехта

Имя Бертольта Брехта знаменует собой целый этап в развитии современной драматургии. «Брехтовская драматургия», «брехтовский театр», «теория эпического театра Брехта», — эти термины прочно вошли в наше сознание и характеризуют тот неизгладимый след, который художник оставил в литературе наших дней. В день смерти Брехта — 14 августа 1956 года — ровно через год после того, как умер Томас Манн, известный немецкий писатель Арнольд Цвейг писал: «Звучание его поэтического голоса никто не забудет... богатство красок в его сценах и пьесах, которые подняли уровень европейской драматургии на новую ступень, никто не истребит в памяти людей; мелодию театрального вдохновения, которой он нас осчастливил, никто не повторит; величие его образа, столь знакомого нам, оценят лишь поколения, которые последуют за нами».

Перед художественной силой и талантом поэта и драматурга склоняются все — и друзья, и враги. И тем не менее, пожалуй, ни один из современных нам писателей не вызывал столь страстных и яростных споров, как Брехт. Весь его творческий путь — от первых шагов на литературном поприще до самой смерти, неизменно сопровождался горячими дискуссиями, касавшимися как формы его произведений, так и трактовки их содержания. «Брехт в течение всей своей жизни, — справедливо говорит Арнольд Цвейг, — никогда не боялся вызывать недовольство, и часто даже преднамеренно вызывал его у всех противников передового, прогрессивного».

Спор вокруг Брехта продолжается и по сегодняшний день. Будучи подлинным новатором в области драматургии, он снискал себе немало врагов из числа ретроградов и рутинеров, боящихся всего нового, необычного, яркого. А надо сказать, что все в Брехте «необычно» — и манера письма, и язык, и взгляды на театр. Каковы же суть и смысл этой «необычности», как сложился брехтовский стиль и брехтовская теория, так сказать, исторически, каковы ее истоки и мотивы и как они воплотились в его наиболее выдающихся драматургических произведениях? Вот тот круг вопросов, который всегда играл важнейшую роль в спорах вокруг Брехта и имеет первостепенное значение для раскрытия своеобразия его творчества.

РАННИЙ БРЕХТ

Обычно, говоря о раннем Брехте, критики подчеркивают его новаторство в области формы. Однако прежде всего и раньше всего Брехт пришел в современный театр как драматург совершенно новых тем и коллизий. Если мы внимательно проанализируем пьесы Брехта 20-х годов (а некоторые «доброжелатели» драматурга опускают этот период в творчестве Брехта, предпочитая говорить только о его поздних произведениях), то увидим, что уже тогда Брехт сделал объектом своего изображения не «вечные страсти» и «внутренние переживания» людей, а реальные социальные и классовые конфликты и столкновения. Уже ранний Брехт решал в своих пьесах философские и политические проблемы, причем делал это не опосредствованно, а прямо, ставя эти проблемы со всей остротой публициста, пропагандиста и революционера.

Конечно, Бертольт Брехт, в особенности ранний Бертольт Брехт — не простой и, мы бы сказали, не прямолинейный писатель. Пьесы раннего Брехта ошеломляют читателя не только своей явной «непохожестью» на все читанное и виденное раньше, но и нарочитой преувеличенностью многих ситуаций, сложностью коллизий, противоречивостью проблем и мыслей. Читая пьесы Брехта этого периода, чувствуешь себя наподобие того смелого путника из поэмы Торквато Тассо, который все дальше и дальше пробирается в глубь леса, не обращая внимания на диковинных чудовищ, предостерегающих его на каждом шагу. И подобно путнику у Тас-

со, ты вознагражден! Не то чтобы перед тобой открылась та тихая благоухающая поляна, которую обещал своему герою Тассо, — таких тихих полянок в творчестве Бертольта Брехта нет! — но ты начинаешь понимать, что за нагромождением фантастических ситуаций, за всеми условностями в пьесах Брехта всегда бьется живая творческая мысль художника, направленная на разрешение самых животрепещущих проблем современности, мысль, выраженная с таким блеском и совершенством, что, приобщаясь к ней, испытываешь и высокое эстетическое наслаждение и страстное желание служить тому же великому делу прогресса, которому служил Брехт.

Сам Брехт, много лет спустя говоря о своей ранней драматургии как о «бурном вступлении в более счастливую творческую эпоху», писал: в этих своих ранних пьесах я «без сожаления показывал, как великий поток затопляет буржуазный мир. Вначале еще заметна земля, но она все больше и больше покрывается водой; лужи превращаются в озера и моря; а потом видна уже одна лишь темная поверхность воды с небольшими островками, которые быстро крошатся».

Тема «великого потопа», то есть тема гибели буржуазного общества, звучит уже в самой первой и еще очень незрелой пьесе Брехта «Баал», написанной им в 1919 году. Баал — так зовут героя этой пьесы — весьма причудливая фигура. Баал — артист варьетэ и поэт, хозяин карусели и рубщик леса, любовник миллионерши и арестант. Сам того не желая, он делается убийцей своего лучшего друга. Но все, что происходит с ним, — не выражение его наклонностей, стремлений, характера, а следствие его социального бытия в том обществе, в котором он вынужден жить и действовать.

Баал — прежде всего человек (просто человек!), который хочет быть счастлив (просто счастлив!). Все отвратительное кощунство Баала (с точки зрения морали буржуазного общества) заключается в том, что его поступки лишены какой бы то ни было корысти, а следственно, опять-таки с точки зрения буржуазной морали совершенно бессмысленны. Так, например, Баал пишет стихи не потому, что он стремится разбогатеть или прославиться, а потому, что самый процесс творчества доставляет ему наслаждение. Вот Баал умирает. Присутствующие при этом люди спрашивают у него:—О чем ты думаешь?— И Баал отвечает: — Я слушаю, как шумит дождь...

Баал — условная фигура. Это своего рода Вольтеровский «Простак», который по произволу художника брошен в самую гущу капиталистической Европы того времени. Более того, говоря о Баале, в иной, поздний период Брехт писал, что, действуя в асоциальном обществе, Баал сам становится асоциальной фигурой. И надо сказать, что это понимал не только Брехт 50-х годов, но и молодой Брехт — автор пьесы. Брехт жестоко осудил мелкобуржуазное бунтарство своего героя без цели и без смысла и показал, как этот герой в конце концов должен погибнуть так же бессмысленно, как он бессмысленно боролся.

Однако все это отнюдь не снимает основной, кардинальной проблемы пьесы Брехта, заключающейся в том, что капиталистическое общество подавляет все естественные порывы и чувства людей, в том числе стремление человека к счастью. В уже упомянутой работе, посвященной ранним пьесам, Брехт говорил, что через двадцать лет после создания «Баала» он хотел написать оперу на ту же тему. Героем этой оперы должен был стать маленький китайский божок — божок счастья, деревянный уродец, которых тысячами продавали китайские резчики по дереву. Божок проповедует, собирая вокруг себя толпы обездоленных. Тогда власти решают расправиться с божком: они пытаются отравить его, задушить, отрубить ему голову. Но все их усилия уничтожить божка напрасны — яды божок воспринимает как вкусные лакомства, они только идут ему на пользу, а вместо отрубленных голов у него вырастают новые, ибо, как пишет Брехт, «невозможно уничтожить потребность человека в счастье...»

И тут мы подходим к проблеме, которая всегда занимала Брехта: могут ли естественные добрые чувства человека в полной мере проявляться в обществе, построенном на «недобрых» началах погони за наживой, эксплуатации и угнетения? В ранних пьесах Брехт отвечает на этот вопрос категорическим «нет». Он показывает, как порочные социальные условия искажают, коверкают естественные человеческие чувства, как люди в основе своей смелые, трудолюбивые, порядочные становятся разбойниками, тунеядцами, развратниками под растлевающим влиянием общества. Отсюда противоречивость поступков, взглядов и чувств многих действующих лиц первых пьес Брехта, причудливая смесь смелости и гангстеризма, доброты и жестокости, расточительности и жадности, характеризующих весь их облик.

Почти через десять лет после опубликования «Баала», Брехт создал пьесу под названием «Возвышение и падение города Махагони», в которой он в несколько ином, правда, аспекте разработал ту же проблему. Если в «Баале» условный герой действует в реальных (или правдоподобных — это будет точнее) обстоятельствах, то герои «Возвышения и падения» перенесены драматургом в некий иллюзорный город, эдакий буржуазный «рай», куда «не долетают тайфуны» и «где все семь дней в неделю человек может не работать». В сказочный город Махагони приходят четверо лесорубов, семь лет добывавших золото на Аляске — загрубевших и отупевших от непосильного труда, от беспрестанной борьбы с жестокой природой

и от вечной погони за богатством. Этим людям кажется, что они открыли «вечные законы человеческого счастья». По их мнению, человек может стать счастливым, если он получит свободу удовлетворять свои страсти, прихоти и пороки, иными словами, если ему все будет дозволено. Город принимает этот девиз лесорубов. Отныне в Махагони все дозволено — пить без меры, есть без ограничений, любить сколько захочется. И люди пьют, жрут, заключают пари, где ставкой — человеческая жизнь, любят... и в конце концов бесславно гибнут.

Условный город Махагони — порождение фантазии Брехта, но фантазии глубоко осмысленной. Дело в том, что город Махагони — это слепок с любого города в капиталистическом обществе, слепок со всего капиталистического общества в целом. В этом городе есть единственный властелин и бог — деньги. Людям здесь все дозволено за деньги. Все преступления прощаются в городе Махагони, кроме одного — отсутствия денег! Естественно поэтому, что люди, стремящиеся к свободе и счастью, погибают в Махагони. Ведь в мире, где царствует чистоган, невозможны ни счастье, ни свобода. В финале пьесы умирает на электрическом стуле последний из четырех лесорубов, пришедших к Махагони, — тот самый, который сформулировал «закон дозволенного». И вот что он говорит перед смертью: «Теперь я понял — моя гибель была предрешена уже тогда, когда я вступил в этот город, чтобы купить себе за деньги радость. Теперь я сижу здесь, так ничего и не получив. Это я сказал первый: пусть каждый вырежет себе любой кусок мяса любым ножом. Но мясо оказалось гнилое! Радость, которую я покупал, не была радостью, и свобода, купленная за деньги, не была свободой. Я ел и не становился сытым, я пил и не утолял жажды. Дайте мне стакан воды!»

Итак, мы видим, что в пьесе Брехта «Возвышение и падение города Махагони» стремление человека к земным радостям дано не в столкновении с вечными, естественными законами природы и не в столкновении с обществом вообще (как любил это говорить Брехт — с «коллективом людей»), а в столкновении с законами капиталистического общества. При этом четверо лесорубов не только пленники и жертвы города Махагони, но и его порождение. В головах лесорубов извечное стремление человека к счастью до неузнаваемости трансформируется, ибо люди, чьи души отравлены блеском золота, могут стремиться уже лишь к удовлетворению своих темных, низменных инстинктов.

Проблема коверкания чувств, неизбежной гибели всего возвышенного и красивого в капиталистическом обществе — одна из тех проблем, которые Брехт, так же как и другие крупные художники XX века, мучительно переживал и с подлинным трагизмом воплощал в своих первых произведениях. В то же время писатель не видит еще в ранний период своего творчества противоядия против растлевающего влияния общества и поэтому на его пьесах лежит печать пессимизма и безысходности. Сила этих пьес — в страстности, с которой художник осуждает капиталистический строй. Слабость их в том, что Брехт еще не видит достаточно ясно ни причин, породивших пороки, ни пути к их преодолению. Слабость идейной основы этих пьес обусловливает неубедительность некоторых характеров, ситуаций, поступков героев. Но во всех пьесах виден пытливый ум художника, бьющегося над поисками выхода для своих героев и для себя и ищущего новых путей в драматургии. Наиболее ярко все эти поиски сказались на самом крупном из ранних произведений Брехта — «Трехгрошовой опере».

Известно, что из всех ранних произведений Брехта «Трехгрошовая опера», написанная драматургом в 1928 году, имела наибольший успех. Эта пьеса Брехта, «озвученная» талантливым композитором Куртом Вейлем, не только обошла десятки сцен во всем мире, но и вошла в «золотой фонд» драматургии XX века. «Трехгрошовая опера» — это своеобразная пародия на пьесу «Опера нищих» английского драматурга XVIII века Джона Гея. Основное содержание пьесы — приключения и злоключения бандита Мэкхита или же, как его зовут друзья и почитатели, Мэкки-Ножа. Однако Мэкки-Нож — это меньше всего тот условный «бандит», благородный бунтарь, оперный дон Хозе в романтическом наряде, которого знал буржуазный театр. Мэкки-Нож — бандит-делец. Бандитизм для него — такой же бизнес, как для другого бизнесмена продажа стальных плит или автомобилей. Шайка, которую возглавляет Мэкки,— это своего рода фирма со своей системой управления и распределения доходов, со своими гроссбухами и даже со своим банком, куда Мэкки-Нож вкладывает деньги, полученные им от очередных разбойничьих операций. Вот «обобщающий монолог» бандита, в котором он в своеобразной форме излагает зрителю философию пьесы. «...Перед вами гибнущий представитель гибнущей профессии. Мы, то есть те, которые работают со старыми добрыми отмычками, взламывая железные кассы мелких лавочников, всего лишь буржуазные ремесленники. Нас поглощают крупные предприниматели, за которыми стоят банки. Что значит наша «фомка» по сравнению с их акцией? Что значит ограбление банка по сравнению с основанием банка?»

Главный враг Мэкки в «Трехгрошовой опере» — это другой «монополист» Ионафан Иеремия Пичом. Этот «делец» объединил в одном «картеле» всех лондонских нищих. «Конфликт» между королем жуликов и королем нищих и составляет конфликт «Трехгрошовой оперы». Причем, на

наш взгляд, очарование этой пьесы Брехта заключается именно в том, что и этот конфликт и все вообще поступки действующих лиц, иными словами, их «подвиги» на ниве воровства, бандитизма и нищенства представляют собой разительный контраст и с бюргерским обличьем героев и с их монологами. Разбойники у Брехта разговаривают словами мещанских мелодрам. Думается, что этот контраст, который по сути своей является контрастом между ханжеской моралью и самой основой буржуазного общества, в свое время не только очаровал левого зрителя, но своей остротой и «пикантностью» привлек к этой пьесе Брехта и так называемую буржуазную публику.

Но буржуазный зритель, рукоплескавший песенкам Мэкки-Ножа, не понял, что именно в этой пьесе у Брехта впервые с необычайной силой прозвучал мотив чудовищной несообразности буржуазного общества, в котором сдвинуты все понятия и критерии. Мир, который рисует Брехт в этой пьесе,— это мир дыбом, мир, поставленный с ног на голову. Приемы, которые использует Брехт в «Трехгрошовой опере» — шарж, гротеск, буффонада,— служат для того, чтобы подчеркнуть эту основную мысль автора.

Вынеся приговор обществу в целом, Брехт в этом своем произведении выносит приговор и своему герою. Он как бы говорит правящим классам капиталистического общества: вот ваш герой, вот ваш идеал «преуспевающего человека», вот кумир вашего торгашеского и преступного мира. И как это ни парадоксально звучит сейчас, но факт заключается в том, что бандит с большой дороги, действующий под кличкой Мэкки-Нож, был действительно признан буржуазией 20-х годов в качестве своего героя. «Провинциальные боссы и биржевые спекулянты, которые с толстыми золотыми кольцами на руках и в сопровождении жирных жен в роскошных меховых шубах повалили в театр на Шиффбауэрдамм,— повествует западногерманский журнал «Шпигель», описывая успех пьесы Брехта,— хитро улыбаясь, восприняли девиз «первым делом жратва, а потом уже мораль», как смелый практический совет столичного общества, как литературный аргумент, оправдывающий их темные делишки». Но это одобрение лишь свидетельствовало о том, что Брехт нарисовал настолько похожий тип буржуазного дельца-бандита, что его невозможно было отличить от оригинала. Лишь гораздо позже буржуазная критика поняла какую злую шутку сыграл Брехт с «респектабельными» зрителями, рукоплескавшими его пьесе...

«Трехгрошовая опера» имела большое значение для формирования мировоззрения Брехта. Она означала безусловное и гневное развенчание буржуазного героя, с которым он раньше еще время от времени заигрывал, окончательный отказ от поисков выхода на путях мелкобуржуазного бунтарства и анархиствующего возвеличения отдельной личности.

С огромной, можно сказать, пророческой силой Брехт развенчал буржуазного «героя» в своей пьесе «Мужчина есть мужчина», опубликованной несколько раньше «Трехгрошовой оперы» (в 1926 году), но сыгравшей в развитии художника не меньшую, если не большую роль. По своей проблематике обе эти пьесы связаны друг с другом и, как нам кажется, дополняют одна другую. Если в «Трехгрошовой опере» Брехт показал, что собой представляет герой буржуазного общества, то в пьесе «Мужчина есть мужчина» он рисует механику производства «массовых героев», убийц и палачей, необходимых империалистам для своих наемных отрядов и войск.

Брехт назвал эту пьесу комедией, подчеркнув тем самым свое стремление рассказать о трагических обстоятельствах приемами гротеска. Вот сюжет пьесы... Упаковщик Гэли Гэй пошел купить себе на обед рыбу. Но стечение обстоятельств таково, что путь простого и бесхитростного Гэя скрещивается с путем четырех солдат, находящихся в казармах в Килкоа. Один из этих солдат по имени Джип исчез во время налета на храм Ванга. Если он не будет найден немедленно, товарищам Джипа, солдатам грозит военный суд. И тут-то им подвертывается под руку упаковщик Гэли Гэй. Солдаты решают заменить Джипа Гэем. Но для этого Гэли Гэй должен назвать себя Джипом и стать солдатом. Кроме того, надо, чтобы Гэй превратился из упаковщика в «героя», в некоего сверхчеловека, которыми считают себя ландскнехты, призванные вести грабительские войны. И вот начинается воспитание «героя» из кроткого упаковщика Гэя, превращение его в «человеческий механизм войны», нужный завоевателям. Брехт прибегает к гротеску, желая сатирически изобразить «сверхчеловека» империалистов, который в действительности является обыкновенным убийцей. В берлинской постановке «Мужчина есть мужчина» солдаты колониальных войск имели вид громадных чудовищ с неестественно широкими плечами, с гигантскими лапищами, с лицами, закрытыми полумасками. В конце пьесы таким же чудовищем становится и Гэли Гэй.

За семь лет до победы фашизма в Германии Брехт изобразил в своей пьесе по сути дела не что иное, как процесс обесчеловечения сотен тысяч людей в фашистских эсэсовских и штурмовых отрядах и в гитлеровской армии.

Когда гитлеровцы установили свое господство в Германии, пьеса Брехта приобрела особенно актуальное звучание. Оказалось, что художник создал поистине пророческое произведение. В 1936 году Брехт сделал следующее примечание к своей пьесе: «Сборы армии в Килкоа легко можно заменить сборищем национал-социалистской партии в Нюрнберге. Вме-

сто слона Билли Хамф можно ввести в действие украденный частный автомобиль, принадлежащий ныне штурмовым отрядам. Налет может быть совершен не на храм господина Ванга, а на лавчонку еврейского мелкого торговца». Это было написано через десять лет после опубликования пьесы, и указанных мелких изменений оказалось достаточным, чтобы со сцены зазвучала яркая и едкая сатира на гитлеровский «рейх» и его наемников!

Итак, мы видим, что Бертольт Брехт от своих первых «бунтарских» произведений до пьес конца 20-х годов прошел большой путь. Это путь художника, стремящегося в своем искусстве к большим социальным обобщениям, художника-мыслителя и художника-борца. Все эти качества Брехта-драматурга еще более ярко выступают в пьесах конца 30-х годов, ознаменовавших новый период в творчестве писателя.

ГОДЫ ЗРЕЛОСТИ

В «учебной» пьесе Брехта «Исключение и правило» содержатся строки, которые могут служить эпиграфом ко всему его творчеству. Обращаясь к зрителям, хор участников спектакля произносит: «Даже самые мелкие действия, какими простыми они бы вам ни казались, рассматривайте с недоверием. Исследуйте, необходимы ли они, особенно если они обычны! Мы просим вас настоятельно — не считайте естественным то, что просто часто встречается. Ибо ничто не должно считаться естественным в наше время кровавой неразберихи, беспорядка, маскирующегося под порядок, тирании, основанной на плане и расчете, бесчеловечности, выступающей под маской человеколюбия, с тем чтобы ничто не могло считаться неизменным!»

В «учебной» пьесе эту сентенцию можно высказать открыто, чтобы с самого начала и актерам и зрителям были ясны намерения драматурга, цель его работы. В пьесах, рассчитанных на широкий круг зрителей, ее, конечно, приходится запрятать глубоко в самую ткань произведения. Но нигде этот лейтмотив всего творчества Брехта — переосмысление действительности с позиций борьбы за прогресс — не выступает так выпукло и ясно, как в его пьесах последнего периода.

Надо иметь в виду, что между ранними произведениями Брехта и его последними драмами — огромная дистанция. Если в некоторых ранних пьесах Брехт отдал дань эксперименту ради эксперимента, то в дальнейшем эксперименты в области формы он подчиняет задачам реалистического изображения действительности. Сам художник как-то заметил, что на заре его творчества его бунт против традиционной формы драматургии не был достаточно целеустремлен, поскольку самому драматургу не была полностью ясна цель этого бунта. Тридцатые годы, которые отделяют ранние пьесы Брехта от пьес последнего периода его творчества, были для Брехта годами поисков.

Как истинный художник Брехт искал ответы на волнующие его вопросы в жизни, в реальности своего времени, своей эпохи. Для немецкого писателя это была тяжелая, часто нестерпимо тяжелая реальность. Тридцатые годы — годы установления фашистской власти в Германии, разгрома немецкой культуры нацистами, годы, когда, подобно гнойному нарыву, в стране назревали предпосылки для развязывания фашистской агрессии. Тернистый путь прошла за эти годы прогрессивная интеллигенция Германии, подвергаемая гонениям, вынужденная покинуть родину и скитаться по многим странам мира. Вспоминая это время, Брехт писал в стихотворении «К потомкам»:

Ведь мы шагали, меняя страны чаще, чем башмаки,
Мы шли сквозь войну классов, и отчаянье нас душило.
Когда мы видели только несправедливость
И не видели возмущенья.

В тяжелую эпоху, которая сломила и духовно и физически немало немецких писателей, мужал и развивался талант Брехта, и его голос приобрел то звучание, которое своей страстностью, силой и убедительностью потрясает сейчас десятки тысяч зрителей и миллионы читателей его произведений.

Брехт конца тридцатых годов — это поэт, писатель и драматург, достигший подлинной художественной и идейной зрелости. В его произведениях строго уравновешены мудрость и страстность, разум и чувство, размышления и действия, созерцание и активность. Надо поистине обладать нерасчетливой страстностью художника и вместе с тем точными знаниями ученого, чтобы с такой целеустремленностью добиваться и достигать воздействия и на чувство и на разум,— которого достигает Брехт в своих последних пьесах.

Подходить к драматургии Брехта последнего периода с масштабами, которые годятся для его ранних пьес, было бы совершенно неправильно. Неправильно и с точки зрения ее художественной законченности (период экспериментирования давно уже позади!) и присущей ей силы обобщения, которая придает брехтовским пьесам подчас, философскую значимость. С полным основанием можно сказать, что эти пьесы стоят в одном ряду с шедеврами мировой драматургии. И прежде всего это относится, разумеется, к таким произведениям, как «Матушка Кураж и ее дети», «Господин Пунтила и его слуга Матти» и «Кавказский меловой круг», обошедшие почти все сцены мира (к сожалению, за исключением Советского Союза).

Пьеса «Матушка Кураж и ее дети» носит подзаголовок «Хроника времен три-

дцатилетней войны». В ней повествуется о некоторых событиях из жизни маркитантки Анны Фирлинг, известной под кличкой матушки Кураж. Эти события рисуются в двенадцати эпизодах (соответствующих 12 картинам пьесы), не связанных между собой каким-либо единым сюжетом. Драматург выступает в роли хроникера: он бесстрастно повествует о том, что произошло, и воздерживается от всяких собственных комментариев. Историю нельзя ни улучшать, ни ухудшать, как бы говорит он. Пусть она предстанет перед людьми такой, какой была в действительности, и пусть люди сделают из нее свои собственные выводы.

Следует иметь в виду, что эта нарочитая «объективность» (которая, разумеется, глубоко чужда всякому объективизму) не просто драматургический прием. Она отражает отношение Брехта к истории, с которым нам еще придется столкнуться. И надо сказать, что эта объективность таит в себе такую силу убеждения, которая далеко превосходит эффективность громких заклинаний и аргументов, бьющих на эмоции зрителя. Конечно, такая манера письма, и мы бы добавили, такое отношение к истории и к жизни отнюдь не облегчает трактовку пьесы, но Брехт и не стремится к этому. Ему важно пробудить мысль, заставить ее биться над решением насущных проблем современности, подняться над случайными переживаниями и наблюдениями и возвыситься до понимания целых общественных процессов, понимания смысла многих разрозненных и разных по своей значимости событий в их совокупности.

О пьесе «Матушка Кураж и ее дети» написано так много, что пытаться в журнальной статье сколько-нибудь полно представить все высказанные о ней суждения просто невозможно. Нам хотелось бы, однако, упомянуть о двух диаметрально противоположных попытках трактовать пьесу Брехта, одна из которых исходит от его врагов, а другая — от друзей. Обе они были решительно отвергнуты драматургом.

Буржуазная критика подошла к пьесе Брехта со своей «психологической» меркой — она пыталась извратить глубоко социальный характер драмы и представить ее в виде этакого «психологического этюда» фрейдистского типа. После премьеры пьесы в Цюрихе, в разгар войны, а затем после войны во многих капиталистических странах буржуазная печать начала писать о том, что Брехт хотел изобразить в своей пьесе лишь трагедию матери, теряющей своих детей, ее переживания и муки. Один из швейцарских критиков назвал в связи с этим пьесу Брехта «трагедией Ниобеи» и писал о том, что в ней выведена «животное-мать» со всей ее «потрясающей жизненной силой». Доказательство этому тезису буржуазная критика черпала в фабуле пьесы: единственная сюжетная связь между 12 сценами «хроники» заключается в том, что в них повествуется, как матушка Кураж теряет в водовороте войны одного за другим всех своих детей.

Такое понимание пьесы ничего общего с замыслом драматурга не имеет, и для того чтобы раз и навсегда покончить с возможностью подобной лжетрактовки, Брехт не только решительно выступил против нее, но даже внес некоторые изменения в первоначальный текст пьесы, подчеркнув еще сильнее социальные моменты. Писатель твердо отстаивал социальное звучание своего произведения и выступал против попыток его «психологического» размельчания. В этом отношении описанный нами спор между Брехтом и его критиками из буржуазного лагеря в известной степени походил на уже упоминавшийся аналогичный спор вокруг другого произведения Брехта «Трехгрошовой оперы», которую буржуазия также хотела присвоить себе, пытаясь превратить ее из разоблачительной пьесы в обычное буржуазное ревю.

Другая попытка извратить смысл образа матушки Кураж и всей пьесы в целом носит совсем иной характер: она связана со стремлением некоторых критиков-вульгаризаторов упростить творчество Брехта, придать ему ненужную прямолинейность, приспособленную к нуждам той или иной временной политической конъюнктуры. В статьях этих критиков матушка Кураж изображалась (и до сих пор иногда еще изображается) как представительница народа, понявшая бессмысленность войны и выступившая против нее. Она рисовалась чуть ли не как революционерка, поднявшая бунт против политики императоров и дворян.

И эта трактовка весьма далека от истины. Рассматривать образ матушки Кураж таким образом — значит не понимать диалектики этого образа, его сложности, проистекающей из социального положения персонажей, из специфики той эпохи, в которой они жили, не понимать противоречивости мировоззрения и мышления матушки Кураж и ее современников. Вся прелесть образа матушки Кураж именно в этой сложности и многогранности, которая держится строго в рамках исторической правды. В самом деле, может ли маркитантка Анна Фирлинг, которая сама является порождением войны и живет лишь благодаря войне, стать прообразом революционерки, поднявшей знамя борьбы против угнетения и эксплуатации? Разумеется, нет! И это хорошо понимает художник, и совершенно прав, когда требует такого же понимания от критиков. Он сделал матушку Кураж центральной фигурой своей пьесы не для того, чтобы вывести в ней образ революционера. Замысел его был иной — через этот образ показать грабительский характер самой войны и те бедствия, которые она несет народу.

«Матушка Кураж,— пишет Брехт,— распознает вместе со своими друзьями и

клиентами, да и почти вместе со всеми другими людьми чисто меркантильный характер войны: именно это ее и привлекает. Она верит в войну до конца». Далее Брехт формулирует мысль, которая имеет исключительно важное значение как для понимания данной пьесы, так и всего творчества драматурга: «Люди, наблюдающие какие-либо катастрофы, совершенно напрасно ожидают, что пострадавшие обязательно извлекут из них урок. До тех пор пока массы останутся объектом политики, они не будут в состоянии воспринимать то, что с ними происходит, как эксперимент, а воспримут это лишь как удары судьбы; они так же мало смогут понять причины катастрофы, как подопытный кролик сможет что-либо понять в биологии». Драматург заканчивает свои рассуждения о пьесе «Матушка Кураж и ее дети» чисто брехтовской фразой: «Задача драматурга состояла не в том, чтобы открыть глаза матушке Кураж в конце своей пьесы, а в том, чтобы открыть глаза зрителям». Таким образом, Брехт сам разъясняет смысл этой своей пьесы.

«Матушка Кураж и ее дети» — антивоенная пьеса, написанная в те годы, когда перед глазами художника развертывалась картина постепенного и вместе с тем все более грозного и все более неумолимого вползания народов в мировую войну, развязанную фашистскими агрессорами. С огромной художественной силой Брехт предупреждает против неизбежных последствий этой войны, рисуя разоренную и обескровленную Германию времен Тридцатилетней войны. Он показывает вместе с тем бедствия народа, ставшего объектом политики правящих классов различных участвовавших в Тридцатилетней войне стран — Швеции и Австрии, Франции и Швейцарии, а также множества баронов и князей — хозяев многочисленных карликовых государств, существовавших в то время на немецкой земле. Это трагедия обманутого народа, который оказался не в состоянии организоваться в национальном масштабе, чтобы отвратить от страны неисчислимые бедствия. Как известно, последствия войны оказались поистине катастрофическими: из 17 миллионов жителей, которых Германия насчитывала до Тридцатилетней войны, после войны в живых осталось всего лишь 4 миллиона человек!

Брехт повествует об этой страшной национальной катастрофе в строгом соответствии с исторической правдой, не украшая историю, а честно и объективно изображая события прошлого. Трагизм положения страны и народа становится еще более глубоким на фоне полного непонимания смысла происходящих событий основными действующими лицами.

У матушки Кураж много здравого смысла, народной смекалки, она активно относится к жизни и ко всему тому, что происходит с ней. Более того, матушка Кураж почти уже доходит до правильного понимания смысла войны. В конце шестой картины она восстает против войны, которую раньше прославляла. «Да будь проклята война!» — этими ее словами заканчивается шестая сцена.

Но уже в начале следующей сцены матушка Кураж вновь стала прежней. «Я не дам вам сделать так, чтобы война мне опротивела!— восклицает она.— Говорят, что война уничтожает слабых, но слабые погибают и во время мира. Только война лучше, чем мир, кормит людей». Далее матушка Кураж исполняет песенку о войне, как источнике наживы. И так это происходит несколько раз. Война цепко держит в своих лапах людей, давших себя вовлечь в нее; ее легко начать, но трудно, а часто и невозможно прекратить. «Никто не знает, когда война закончится,— говорит одно из центральных действующих лиц пьесы — армейский священник.— Конечно, может наступить какая-то пауза, война может потребовать передышки и с ней даже может приключиться какое-то несчастье... Но ее легко можно вывести из тупика. Императоры, короли и папы всегда придут ей на выручку. Поэтому ей ничего серьезного не надо опасаться,— перед ней еще долгая жизнь!»... Так и тянется война, пока матушка Кураж не теряет в ней всех своих детей, пока страна не оказывается разоренной до тла, а большинство жителей ее погибает. Действительно, страшный урок для последующих поколений, для всех, кому дороги человеческая жизнь и человеческая цивилизация! Вот какого вывода добивается Брехт от зрителя, и надо сказать, что этой своей цели он достигает в полной мере.

В брехтовской драматургии «Матушка Кураж» на первый взгляд стоит особняком именно благодаря подчеркнутому «историзму» этой пьесы. Дело в том, что в подавляющем большинстве своих произведений Брехт не только заставлял своих героев действовать в условной стране (обычно это была капиталистическая страна, но лишенная индивидуальных примет), но и не связывал себя какими-либо временными «историческими границами». Такие пьесы, как «Эдуард II», не сыграли сколько-нибудь серьезной роли в общем направлении брехтовского творчества.

Однако обращение Брехта к истории и именно в 30-е — 40-е годы — явление глубоко закономерное. В этом историческом экскурсе Брехта — как и в обращении к истории Томаса Манна, Бруно Франка, Генриха Манна,— нашел выражение протест художника против чудовищного антиисторизма, проповедываемого реакционерами XX века. Фашистские молодчики начисто отрицали всякие объективные исторические процессы, заменяя историческую науку произвольным истолкованием прошлого, субъективными домыслами, «подгоняя» исторические факты под свои концепции и планы. Против всего этого

решительным образом выступил Брехт, создав свою «Матушку Кураж».

«Матушка Кураж и ее дети» — это произведение зрелого художника, находящегося в полном расцвете творческих сил. Эта пьеса, как и последующие за ней драмы Брехта, принадлежат не только к числу лучших произведений самого писателя, но и по праву вошли в сокровищницу современной мировой драматургии.

ПОИСКИ ГЕРОЯ

Как мы уже писали выше, Брехт не сделал из матушки Кураж, так сказать, «положительного героя», как этого от него требовали некоторые критики, но это не значит, что он не видит такого героя вообще, не стремится к его сценическому воплощению.

Пытаясь объяснить небывалый успех Брехта, поистине победное шествие его пьес по крупнейшим театральным подмосткам мира, буржуазная критика часто сравнивает Брехта с Бомарше. Если верить ей, то Брехт, подобно Бомарше, был «любимцем судьбы», чье жизнерадостное и блестящее искусство завоевало сердца самых скептически настроенных зрителей. Оставляя на совести авторов этого сравнения его достоверность, мы можем сказать только одно: действительно, Брехт, как в свое время Бомарше, осмелился вывести на сцену совсем нового героя. Разница только в том, что Фигаро Бомарше, имевший внешне все черты человека из народа, был в действительности буржуа, в то время как герои Брехта — это подлинно народные герои, не только воплотившие в себе все лучшие качества народа, но и персонифицировавшие его революционные устремления.

Однако было бы непростительной ошибкой считать, что Брехт сразу же нашел своего героя, что он просто-напросто описал в «Кавказском меловом круге» хорошую женщину Грушу, а в «Пунтиле» — хорошего парня Матти. Нет, истинно народные образы у Брехта — образы сложные, многоплановые, родившиеся путем мучительных раздумий и исканий. Можно без преувеличения сказать, что уже с первых шагов своего творческого пути Брехт начал поиски того, что мы несколько упрощенно обозначаем термином «положительный герой».

Уже в пьесе «Барабаны в ночи», написанной в 1919 году, перед Брехтом встала проблема героя. Главное действующее лицо этой пьесы — мелкий буржуа Краглер в момент острого личного разочарования пытается примкнуть к революционному пролетариату (действие пьесы происходит в 1919 году), с тем, чтобы потом трусливо бежать от «барабанного боя» спартаковцев. Много лет спустя Брехт писал о пьесе «Барабаны в ночи»: «По-видимому, мои знания были недостаточны для того, чтобы описать в полной мере революцию 1918—1919 годов, но их хватало для того, чтобы показать несерьезность участия моего взбунтовавшегося «героя» в революционном подъеме». И далее Брехт прямо указывает, что развязка его пьесы являлась протестом против возвеличивания мелкобуржуазного героя. «Я знал уже тогда,— пишет Брехт,— что на арену вышла совсем иная, новая гигантская сила — революционный пролетариат».

Через десять лет Брехт пишет свою пьесу «Святая Иоганна скотобоен», своеобразную пародию на «Орлеанскую деву» Шиллера, в которой он развенчивает буржуазную теорию «толпы» и «героя». Иоганна искренне хочет помочь обездоленным и угнетенным, но в решающий момент предает их. В этой своей пьесе Брехт показывает, что истинные вожаки масс не имеют ничего общего с теми романтическими героями, которых прославляла литература прошлого.

В полных едкого сарказма строках Брехт разоблачает и «фюреров» различного толка, которых империалисты пытались навязать народу. Достаточно вспомнить блестящие монологи Швейка из комедии «Швейк во второй мировой войне» и великолепные строфы из пьесы «Допрос Лукулла», чтобы увидеть, как Брехт относился к «героям» подобного рода, которые претендовали на то, чтобы быть спасителями и «вождями» трудящихся.

В годы особенно напряженных творческих исканий Брехт обращается к творчеству Горького, инсценируя роман «Мать». Спектакль Брехта по роману Горького является одним из самых значительных и талантливых спектаклей в театре Брехта. Подлинный герой нашего века — представитель борющегося пролетариата, воспетый Горьким, органически входит в драматургию Брехта, становится и его героем. В пьесах Брехта последнего периода действуют люди из народа.

В комедии «Господин Пунтила и его слуга Матти», в драме «Кавказский меловой круг», наконец, в последней пьесе Брехта «Швейк во второй мировой войне» перед нами предстают образы героев из народа, действующих в интересах народа. Героями их делают не какие-либо выдающиеся поступки, а то, что они воплощают в себе лучшие народные черты. Они не возвышаются над народом, а составляют его лучшую часть, не обособливаются от него, а живут с ним одной жизнью, они любят народ и любимы им.

Таков веселый и справедливый, смелый, трудолюбивый и ловкий Матти — герой «народной драмы» Брехта «Господин Пунтила и его слуга Матти». В комментариях к этой пьесе Брехт особо подчеркивает термин «народная драма». В специальной работе, посвященной этой проблеме, драматург прямо ссылается на необходимость использования всех лучших традиций на-

родных драм от театра Аристофана и веселых итальянских «комедий масок» до современных народных зрелищ.

Разумеется, в такой комедии много условностей — условны в значительной степени декорации, некоторые поступки действующих лиц нарочито шаржированы, целые сцены носят, можно сказать, символический характер. Но все эти условности направлены на одну цель: полнее отображать действительность, обобщив явления реальной жизни, заострив их и подчеркнув в них самое важное, самое существенное. Брехт призывает при создании народных драм найти правильное соотношение между искусством и реальностью. При этом он подчеркивает: «Противоречие между искусством и реальностью может быть плодотворно использовано лишь в том случае, если оно будет воплощено в произведении искусства в некоем синтезе, но не будет вместе с тем просто уничтожено».

Артист, играющий в народной драме, должен, как указывает Брехт, сочетать «естественную» манеру игры с «артистической», которая использует и шарж и буффонаду. Но высший закон, которым должен руководствоваться и драматург и актер, это — художественная простота и стремление к утверждению победы добра и гуманности. «Лакировка,— говорит в этой связи писатель,— сама по себе всегда является чем-то низменным, любовь к правде — чем-то, несомненно, возвышенным». Правдивость и простота — главные требования, которые следует, по мнению Брехта, предъявить к современной драме.

Самый сюжет пьесы «Господин Пунтила и его слуга Матти» построен на парадоксе: помещик Пунтила, в трезвом состоянии жестокий эксплуататор и деспот, становится добрым и великодушным как только напивается пьяным. В пьяном виде он усиленно кается в своих грехах, совершает добрые поступки по отношению к своим работникам, изъясняется в любви к шоферу Матти, которого даже пытается женить на своей дочери Еве. Переход от опьянения к трезвости и от трезвости к опьянению совершается на протяжении всей пьесы, и таким образом создаются самые разнообразные комические ситуации.

Пунтиле противопоставляется шофер Матти, наделенный всеми чертами народного героя, о которых мы говорили выше. Цель этого противопоставления разъясняет сам Брехт: «Решающее значение имеет показ классового антагонизма между Пунтилой и Матти. Выбор актера для роли Матти должен быть сделан с таким расчетом, чтобы создать между этими двумя фигурами определенное равновесие, то есть чтобы было ясно, что духовное превосходство — на стороне Матти. Автор, исполняющий роль Пунтилы, должен остерегаться в сценах опьянения увлечь за собой публику настолько, чтобы она потеряла способность критиковать его».

В этом замечании — ключ к пониманию комедии Брехта. Писатель не просто написал увеселительную пьесу, а произведение, полное социального смысла. И в центре этого произведения — не Пунтила, а Матти. В нем воплощены все добрые качества народа, которые противопоставляются низменным инстинктам и злым поступкам эксплуататора. И неслучайно уже даже в самом заголовке фигурирует обозначение социального положения главных действующих лиц: речь идет не просто о Пунтиле и Матти, а о *господине* Пунтиле и о *слуге* Матти. Нет сомнения, что в фигуре Матти Брехт хотел создать обобщенный образ человека из народа. Об этом пишет он сам: «Актеру будет легче исполнять эту роль, если он осознает, что он должен создать общенациональный образ и что для этого ему необходимо будет мобилизовать все свое знание людей, смелость и тонкость чувств».

Вот он, подлинный герой брехтовской драматургии — человек из народа, образ которого в пьесах Брехта поднят до общенационального, можно даже добавить мирового звучания. И как бы ни злобствовали буржуазные критики по поводу «тенденциозности» и «приниженности» брехтовской драматургии последнего периода, эти образы пробивают себе путь на подмостки буржуазного театра, «завоевывают» театральные сцены всего капиталистического мира.

С особенной силой тема народного героя, противопоставленного эксплуататорам и тунеядцам, звучит в одной из самых поздних пьес Брехта — «Кавказском меловом круге». Пьеса символична с начала до конца, и действующие в ней лица максимально типизированы.

В «Кавказском меловом круге» выведено несколько героев из народа — служанка Груша и солдат Симон Чачава, судья Аздак и кухарка губернатора и т. д. Им противостоит галерея образов эксплуататоров и их слуг — губернатор, жирный князь и его племянник, полицейский, жена губернатора, солдаты из стражи и т. д. Столкновение между представителями этих двух противоположных полюсов общества происходит в ходе развертывания очень простого и вместе с тем сугубо символичного сюжета. Между служанкой Грушей, приютившей и воспитавшей ребенка губернатора, и женой губернатора происходит спор из-за того, кому должен принадлежать ребенок. Судья Аздак присуждает ребенка не родной матери, а служанке, воспитавшей его и ставшей ему настоящей матерью. В ходе этого столкновения с полной очевидностью выявляются характеры действующих лиц, причем, мы бы сказали, социальные характеры этих лиц как представителей определенных классов. На одной стороне мы видим деспотизм, жадность, жестокость, паразитизм; на другой стороне — человечность, терпимость, доброту, трудолюбие. Пьеса насыщена ненавистью к тирании, к угне-

тению, тунеядству и полна любви к угнетенному люду, к простым труженикам, к народу. Она прославляет гуманность и разум как неотъемлемые качества народа.

Известный западногерманский театровед Зигфрид Мельхингер, выпустивший в 1956 году книгу «Театр современности», недоволен этой, как он выражается, «редукцией» персонажей пьес Брехта до уровня символических фигур, и заявляет, что смысл такой «редукции» заключается в том, чтобы «ввести в игру диалектический материализм». Недоволен Брехтом и крупный швейцарский драматург и критик Макс Фриш. Он возмущается требованием Брехта, чтобы пьеса воздействовала на разум зрителя, будила в нем мысли и заставляла активно критиковать пороки общества. «Это неслыханное требование!» — восклицает Макс Фриш. При этом характерно, что обе тирады буржуазных критиков относятся как раз к пьесе «Кавказский меловой круг». Огромный успех этой пьесы в ряде капиталистических стран вызвал крайнее раздражение буржуазных театроведов. Признавая высокие художественные достоинства пьесы, они пытаются опорочить ее социальный смысл и лишить ее социальной действенности.

Но стремиться к отрицанию социального смысла брехтовских пьес — значит вырвать сердце у брехтовской драматургии. Мы пытались показать это на примере трех его наиболее известных пьес периода творческого расцвета художника. Можно, конечно, к ним прибавить и другие его выдающиеся произведения — и «Допрос Лукулла», и «Галилео Галилей», и «Швейк во второй мировой войне». Все эти пьесы ставят себе самую высокую социальную цель, которую только может ставить художественное произведение — изменить мир. Об этой глубоко революционной направленности творчества Брехта говорил Вильгельм Пик: «Он был для всех нас не только самым крупным немецким драматургом современности. Он был одновременно рупором и учителем простых трудящихся людей, которых он предупреждал против трагических ошибок прошлого и которым он пророчествовал лучшее будущее путем честного созидательного труда».

ТЕОРИЯ „ЭПИЧЕСКОГО ТЕАТРА"

Как это ни парадоксально на наш взгляд, но о теоретических высказываниях Брехта, точнее, о его теории «эпического театра» говорится и пишется куда больше, нежели о его драматургической практике. Парадоксально это потому, что истинное новаторство Брехта заключается прежде всего в том, что именно он и никто другой, первый на Западе, создал совершенно новую драматургию — драматургию больших социальных конфликтов и социального пафоса, основной целью которой являлось переустройство общества. Теории Брехта, в которых нашли отражение брехтовские поиски новых *форм* для выражения новой *сущности* его творчества не только неразрывно связаны с его повседневным трудом драматурга-новатора, но и являются в известной степени производным этого труда.

Спору нет, статья Маяковского «Как делать стихи» сама по себе достойна всякого внимания. Более того, мы уверены, что если бы Маяковский был жив, он написал бы еще не одну работу о поэтическом мастерстве. Однако мы бы очень удивились, если бы какой-либо литературовед начал свое изучение творчества Маяковского не с его поэм и стихов, а с его высказываний по поводу поэтики. А между тем наш читатель до самого последнего времени был знаком не с Брехтом-драматургом, а лишь с пересказом его взглядов на театр.

Конечно, теории Брехта являются весьма значительным явлением в истории театра. Несомненно, их надо изучать, но изучать не отрываясь от драматургического наследия Брехта и от той конкретной борьбы, которую Брехт вел за новое пролетарское искусство. А между тем, находятся критики,— мы говорим о западных критиках,— которые вырывают отдельные положения из высказываний Брехта и на этом основании строят свои умозаключения. В этой связи нам вспоминается один юмористический эпизод. Не так давно мы натолкнулись в одном буржуазном журнале на фотографию талантливейшей актрисы театра Брехта Элен Вейгель в ее коронной роли матушки Кураж. Под этим снимком была весьма выразительная подпись: «Элен Вейгель — вдова Брехта». Бертольт Брехт сказал: «Актеры должны быть по возможности плохими». Не стоило бы, конечно, говорить о таком «методе» ознакомления с теоретическим наследством Брехта, если бы этот «метод» был распространен только среди лихих буржуазных журналистов. Но дело как раз заключается в том, что некоторые критики, выдающие себя за ревнителей реалистических традиций в театре, пользуясь сходным методом выдергивания отдельных фраз из работ Брехта, пытаются объявить этого воинствующего реалиста, всю свою жизнь боровшегося против всякого и всяческого эстетства, — и архиформалистом и чуть ли не буржуазным эстетом.

Борьба Брехта за новую драматургию и за новый театр началась в очень сложный в истории Германии период. Германский империализм, оправившийся в то время от проигранной войны, повел наступление на немецкий рабочий класс на всех фронтах — от экономического до идеологического. Золотой дождь американских долларов дал возможность германским королям угля, железа и стали восстановить военные заводы и окрепнуть политически. Капповский путч в 1929 году

показал, что наиболее реакционные элементы Германии не только не сошли со сцены, но, наоборот, консолидируют силы, готовясь к захвату власти. В разного рода «бундах» и «ферейнах», которые являлись прообразами будущих отрядов СС и СА, уже тогда складывалась фашистская программа и фашистские теории. Исторические документы показывают также, что уже в тот период германские империалисты строили планы новой реваншистской войны. Можно без преувеличения сказать, что во всех областях жизни в Германии шла в то время жестокая борьба между силами прогресса и силами реакции. Эта борьба происходила и на театральных подмостках. Буржуазные идеологи в театре того времени выступали в разных обличиях, в разной одежде. Так, например, хорошо известно, что в тот период была весьма распространена мелкобуржуазная «назидательная» драматургия, которая пыталась разрешить острые социальные конфликты с помощью «морального осуждения» войны и насилия со стороны «добродетельных героев». В то же время многие театральные деятели пытались лишить театр его воспитательных функций, уверяя, что задачей каждого зрелища является отвлечение человека от его жизненных невзгод, иными словами от правды жизни. Наконец, эстеты и формалисты занимались бессмысленным штукарством в угоду разбогатевшим на военных поставках заводчикам и спекулянтам.

Нас могут упрекнуть в том, что мы повторяем всем известные вещи. Однако, не продумав и не прочувствовав эти действительно известные всем из истории факты, нельзя понять, почему Брехт с такой страстностью *отмежевывался* от современного ему буржуазного театра, почему он с такой настойчивостью *противопоставлял* свои театральные теории буржуазным театральным теориям, господствовавшим в то время в Германии. А ведь на основании этого ревнители театральных традиций пытаются уверить нас, что Брехт якобы являлся «нигилистом», выступавшим против драматургии Шекспира и Мольера, Шиллера и Чехова. Да, Брехт выступал против отдельных постановок классических пьес в Германии тех лет, против наведения «хрестоматийного глянца» на великих драматургов прошлого, против лишения их того бунтарского духа, который в них заложен, против окостенелой, мертвой, антиреалистической буржуазной трактовки гениальных творений старых драматургов. Но это отнюдь не значит, что Брехт был действительно «нигилистом», что он и вправду пытался разрушить истинные традиции театра.

Говорят, что Брехт воевал против реализма в театре. А вот что сам Брехт пишет по этому поводу: «Не понятие узости, а понятие широты подходит к реализму... Когда мы видим, в какой разнообразной форме можно описать действительность, мы убеждаемся в том, что реализм вообще не является вопросом формы. Ничто не может принести столько вреда, как при выдвижении каких-то образцов, выдвинуть слишком мало образцов. Чрезвычайно опасно великое понятие «реализма» сделать монополией нескольких имен, какими бы знаменитыми они бы ни были, и превратить несколько стилей в единственно возможный творческий метод»... И далее,— «Правду можно высказать многими способами... Реалистическую манеру письма можно отличить от нереалистической, лишь сравнивая ее с самой реальностью, о которой она трактует. При этом не существует специальных формальностей, которые необходимо соблюдать». Уже из этих высказываний Брехта мы видим, что он выступал против сужения реализма до какого-то определенного стиля, до обязательной и единственной системы приемов. Выступал за реализм Брехт и в своей конкретной театральной практике, неустанно подчеркивая, что на сцене «должны выступать живые, полнокровные люди», что и жест, и интонация актера должны быть «реалистическими, жизненными».

Говоря о брехтовской теории «эпического театра», критики обычно приводят известную схему Брехта, в которой он в ряде пунктов сформулировал отличие своего «эпического театра» от «драматического театра». Эта схема, вырванная, так сказать, из контекста, не подкрепленная аргументацией автора, действительно выглядит, на первый взгляд, несколько странной. Но только на первый взгляд. Попробуем разобраться в самых существенных пунктах этой схемы. «Эпический театр,— пишет Брехт,— обращается к разуму зрителя». Но прежде чем разбирать этот тезис, дадим слово отнюдь не другу «эпического театра», дадим слово известному буржуазному писателю Стефану Цвейгу, в мемуарах которого рассказывается о почти пятидесятилетнем периоде в жизни Германии. Вот что пишет Стефан Цвейг о двадцатых годах, то есть о тех годах, когда начали формироваться театральные взгляды Брехта: «Золотое время переживало тогда все экстравагантное, не контролируемое разумом: теософия, окультизм, спиритизм, сомнамбулизм, антропософия, хиромантия, графология, учение об иогах и парацельсовский мистицизм...»

Стихия «неразумного», развязанная после первой мировой войны, отнюдь не была обуздана впоследствии. И перед приходом Гитлера к власти и в самый период фашистской диктатуры одним из основных методов одурманивания масс являлись различные философские и эстетические теории и системы, апеллирующие к подсознательному, интуитивному, неразумному. Можно с полным правом утверждать, что на протяжении нескольких десятилетий господствующие классы Германии проводили яростный поход против разума.

Теория «крови и почвы», расовая теория, а также сама фашистская практика с ее факельными шествиями, парадами штурмовиков, до одури бессмысленными речами фюрера и прочими «зрелищами» показывают, что реакционные классы Германии использовали обращение к иррациональному в качестве орудия порабощения масс. Буржуазное искусство, в том числе германский буржуазный театр, также не смогли устоять против натиска иррационального и неразумного.

Чему же здесь удивляться, если Брехт сделал краеугольным камнем своей теории разум. Вот что писал сам Брехт по этому поводу: «Фашизм с его гротескным подчеркиванием эмоционального и, быть может, не меньше того, угрожающий упадок рационального момента даже в эстетических взглядах левых писателей потребовал от нас особенного подчеркивания рационального». Брехт не уставал повторять, что чувства, не прошедшие проверку через разум, не имеют права на существование. Но значит ли это, что он вообще отвергал чувства и эмоции? Разумеется, нет.

В нескольких пунктах своей схемы об «эпическом театре» Брехт подчеркивает, что этот театр «ставит зрителя в положение наблюдателя», «противопоставляет зрителя событиям и заставляет их изучать». С этими тезисами тесно связана теория Брехта об «историзме» всякого произведения искусства. Когда Брехт говорит, что актер, играющий Лира или Гарпагона, не должен быть Лиром и Гарпагоном, а должен только показывать эти типы, давая возможность зрителям наблюдать, изучать и делать свои выводы, то это значит, что Брехт призывает и актера, и зрителя судить о поступках Лира и Гарпагона с той степенью исторической зрелости, на которые они способны. Вот что писал сам Брехт о «технике историзма»: «Актер должен изображать события, как исторические события. Исторические события являются единственными в своем роде, преходящими, связанными с определенной эпохой. Поведение людей в ходе этих событий не является общечеловечным, неизменным. Оно подчинено определенным особенностям. В ходе истории может оказаться, что оно было неправильным и тем самым подвергается критике в последующие эпохи». Теория «историзма» нашла свое воплощение в трактовке Брехтом поведения матушки Кураж, о чем мы писали выше. Совершенно ясно, что Брехт считал, что актриса, играющая матушку Кураж, не должна полностью отождествлять себя с изображаемой ею героиней, а, наоборот, должна подвергать ее поведение и поступки критике.

И, наконец, последнее, пожалуй, главное требование, которое предъявлял Брехт к современному театру, заключалось в том, что театр должен не только отображать события, но и активно воздействовать на них. Брехт говорил в вышеупомянутой схеме, что «эпический театр» должен «стимулировать активность зрителя», «заставлять зрителя принимать решения». Из этого стремления Брехта создать театр действенный в противовес театру созерцательному возникла и теория «V — эффекта», иными словами «эффекта отчуждения», которая до сих пор вызывает и недоумение и кривотолки.

Еще во время постановки одной из ранних своих пьес «Барабаны в ночи» Брехт рекомендовал вывесить в зрительном зале нижеследующий плакат: «Не глазей так романтично!» Этим самым Брехт как бы хотел отмежеваться от своего героя — мелкого буржуа, который рассматривал революцию как стихийный бунт, а не как высшее проявление классовой сознательности пролетариев. Вспоминая об этом своем плакате, Брехт писал впоследствии: «Тогда я еще не владел техникой отчуждения»... Так что это за «техника отчуждения»? «Эффект отчуждения,— говорил Брехт,— преследует единственную цель — показать мир в таком виде, чтобы создать возможность активно воздействовать на него».

Требуя идейной действенности театра, Брехт призывал к тому, чтобы возбуждать активность зрительного зала, будить критическую мысль зрителя. Для этого он старался показать даже всем известные вещи в новом свете, отчуждать их. «Для того чтобы ввести эту критическую позицию в искусство, необходимо,— писал Брехт,— показать отрицательные явления в их связи с положительной реальностью. Такая критика общества будет активной, действенной, положительной. Критиковать течение реки — уже значит улучшать его, исправлять. Критика общества есть в конечном счете революция. Это и есть до конца доведенная последовательная критика».

Мы уже говорили выше, что теорию Брехта невозможно оторвать от его творческой практики. И в этих теориях, и в этой практике Брехт выступал как новатор. Однако это не значит, что все теории Брехта, создаваемые на протяжении нескольких десятилетий в острой борьбе и в острой полемике, нужно безусловно принимать. Это не значит также, что принципы, выдвинутые Брехтом, должны явиться универсальными и единственными принципами передового театра наших дней. Брехт никогда не считал этого. Он считал лишь, что новое искусство требует новых форм выражения и что любой драматург-новатор всегда находится в творческих поисках, всегда борется со всяким театральным шаблоном, штампом, мертвой схемой и догмой. Этого Брехт не только требовал, но и сам осуществлял на протяжении всей своей жизни, насыщенной исканиями и борьбой. Может быть, в пылу полемики он иногда и «перегибал палку» в ту или иную сторону, может быть, не все, что он говорил, безупречно с точки зрения наших сегодняшних знаний

и сегодняшнего опыта, но разве этим умаляется его напряженная борьба за все передовое и прогрессивное в искусстве и в жизни, борьба, которую он вел с неиссякаемой энергией, с молодым задором до последнего своего вздоха?

Успех, который имеют сейчас пьесы Брехта во всем мире, можно сравнить только с триумфальным шествием по сценам мира произведений таких крупнейших западных драматургов новейшего времени, как Ибсен, Гауптман, Шоу. Однако, пьесам Брехта не повезло в Советском Союзе. Ни одна пьеса Брехта в Советском Союзе поставлена не была (за исключением довольно неудачной постановки «Трехгрошевой оперы» в Камерном театре более четверти века назад). Было бы неправильно об этом умолчать, ибо сам драматург неоднократно обращал внимание на сей печальный факт, но... безуспешно.

Нам кажется, что объяснение этому странному обстоятельству следует искать прежде всего в том, что Брехт — драматург — почти неизвестен широким читательским массам нашей страны. Как это ни парадоксально, но до сих пор в СССР не изданы его пьесы. Правда сейчас готовится издание части этих пьес, но с каким непозволительным опозданием! Таким образом по вине некоторых равнодушных, а то и просто безответственных издательских работников драматические произведения этого крупнейшего драматурга современности не могли быть до сих пор прочитаны нашими читателями.

Но дело не только в этом! Надо прямо сказать, что необычность творческой манеры Брехта (то, что эта манера, по сути своей глубоко реалистична могут оспаривать только догматики и начетчики от литературы) отпугивала и, повидимому, отпугивает до сих пор многих театральных деятелей. Свое нежелание воплощать пьесы Брехта на советской сцене они оправдывают ссылками на то, что они будут якобы «непонятны» и «неинтересны» советским зрителям. Но как можно вообще говорить от имени зрителей, оценивая пьесы, которые никогда не ставились и даже не печатались? Да еще когда дело касается творчества такого драматурга, как Брехт, который уже завоевал миллионы зрителей во всем мире и не просто «зрителей», а миллионы наиболее передовых, революционно мыслящих, умных и взыскательных зрителей?

Пора покончить с своеобразным «заговором молчания» вокруг имени замечательного художника, Лауреата международной Ленинской премии мира, борца за демократию и социализм.

Пора, наконец, познакомить нашего советского зрителя с произведениями почитаемого и любимого всеми прогрессивными людьми драматурга — Бертольта Брехта.

Брехт — художник, который всегда оставался на своем посту. Незадолго до смерти он еще руководил репетициями своей пьесы «Галилео Галилей» в «Берлинском ансамбле». А последним его политическим выступлением было предупреждение своим соотечественникам на Западе Германии против повторения роковых ошибок прошлого. «Ныне на пороге моей старости,— указывал писатель,— я слышу, что в третий раз хотят ввести всеобщую воинскую повинность. Против кого же планируют третью мировую войну? Против французов? Против поляков? Против англичан? Против русских? *Или, может быть, против немцев?*»

Так за месяц до смерти снова на весь мир прозвучал предостерегающий голос Брехта — большого художника и неутомимого борца за мир и социализм.

Наследие Брехта огромно. Сотни актеров уже сыграли великолепные роли в его пьесах — и еще больше актеров их сыграют. Историки театра еще долго будут изучать его творческую практику и его теории. Будем же надеяться, что и на сценах советских театров — с той силой искусства, которая присуща советскому театру — будут воплощены лучшие образы брехтовской драматургии.

В. Семанов

Китайский классический роман „Речные заводи"

До самого последнего времени советский читатель почти не имел возможности знакомиться с богатой и самобытной классической прозой Китая. Сейчас этот пробел постепенно восполняется. За два последних года Гослитиздат выпустил в свет два популярнейших в Китае классических романа XIV века: «Троецарствие» и «Речные заводи».

Оба эти произведения являются обобщением разных сторон героического эпоса, веками складывавшегося в китайском народе. Но если огромное значение романа «Троецарствие» были вынуждены признавать даже образованные представители господствующих классов, то судьба «Речных заводей» была несравненно более трудной. Хотя прямого запрещения романа не последовало, в официальных литературных кругах он был молчаливо признан низкой и недостойной внимания просвещенного читателя «разбойничьей книгой». Кроме того — и это было еще более тонкой и хитрой уловкой реакции,— он в течение нескольких веков подвергался сознательным искажениям посредством различного рода поправок, дополнений и обработок.

Такое несходство судеб этих двух книг обусловлено и иным предметом изображения в «Речных заводях», и качественно иной оценкой изображаемых событий. Роман «Речные заводи» представляет собой выдающееся явление в истории мировой литературы: созданный в мрачную эпоху китайского средневековья, он был целиком посвящен изображению народного восстания и открыто, с большим романтическим подъемом воспевал крестьянских героев и их вождей.

Даже в самом заглавии романа четко определено, что за люди будут находиться в центре повествования: среди речных заводей и плавней, в укрепленных лагерях скрывались в то время повстанцы, которые вели самоотверженную борьбу с правительственными войсками.

Разумеется, было бы неправильным представлять себе эту борьбу как решительное и последовательное выступление крестьянских масс против всего феодального строя в целом. В восстаниях того времени — и это ясно видно из романа «Речные заводи» — были сильны две противоположные и, вместе с тем, связанные друг с другом тенденции: дух разбойной вольницы, с одной стороны, и дух легитимизма — с другой. Борясь с правительственными войсками, с феодалами и чиновниками, восставшие, тем не менее, верили в непогрешимость и добрые намерения императора, в необходимость и незыблемость монархического строя. Большинство повстанцев хотело своим участием в борьбе «послужить своей стране», и в их сознании это было неотделимо от «императорской», «чиновничьей» службы. Не случайно при чтении книги мы неоднократно встречаем такие размышления героев:

«...Император закрылся в своем дворце и не видит, что творят преступные сановники. Я со своими скромными познаниями решил отправиться в Ляншаньбо к Сун Цзяну. У них добро делят поровну и все носят хорошую одежду. Там мы будем жить до тех пор, пока император не наведет порядка, а потом рано или поздно станем чиновниками».

Разнороден был и состав восставших: во главе их часто оказывались помещики, ученые, монахи — представители господствующих классов, обладавшие известным организационным, политическим и куль-

---

Ши Най-ань. Речные заводи. т. 1—2. Перевод с китайского А. П. Рогачева, под редакцией В. С. Колоколова, Гослитиздат, М., 1955.

турным опытом, по-своему искренне преданные восстанию, но в еще большей степени накладывающие на него легитимистский отпечаток.

Так же, как и «Троецарствие», «Речные заводи» — произведение историческое. Изображенное в романе восстание Сун Цзяна относится к 1120—1122 годам: от окончательного варианта романа эти события отделены периодом более чем в два века. И тем не менее черты исторической хроники, которые еще так сильно выражены в «Троецарствии», где хронологический разрыв между описываемыми событиями и окончательным вариантом был значительно больше, «Речным заводям» уже почти не свойственны. Отчасти это было обусловлено крайне скудными — даже для времени написания романа — историческими сведениями о восстании (до нас о нем дошло всего лишь несколько отрывков из династийных историй). Все это давало широкий простор авторскому воображению, и поэтому роман «Речные заводи» — как показывает уже первое ознакомление с ним — во многом получился более живым и увлекательным, чем «Троецарствие». Создателю романа — Ши Най-аню — в еще большей степени, чем автору «Троецарствия», приходилось использовать народные предания, песни и многочисленные пьесы на сюжеты отдельных легенд о героях-повстанцах, появившихся в период с XII по XIV век.

На протяжении двух веков (XII—XIV) в Китае появляется целый ряд записей и обработок народного сказания о «Речных заводях», в том числе «Забытые деяния лет Сюань-хэ», еще напоминавшие собой древнюю летопись, и стихотворная «Хвала тридцати шести героям». Народные пьесы «Два подвига Черного Вихря» Гао Вэнь-сю, «У Сун убивает тигра» Ли Эра и другие были следующей важной ступенью разработки и детализации популярного предания.

Именно все эти переложения и обработки и подготовили появление монументального произведения о героях Ляншаньбо (так называлась гора, на которой находился укрепленный лагерь восставших) — романа Ши Най-аня «Речные заводи».

Об авторе «Речных заводей», так же как и о создателях почти всех китайских «простонародных» романов, в настоящее время сохранились лишь самые разрозненные и противоречивые сведения. Это объясняется прежде всего тем презрением, а подчас и ненавистью, которую питало официальное литературоведение феодального Китая к ценителям народного творчества. Так, в течение нескольких веков по существу отрицалось авторство Ши Най-аня. Лишь благодаря литературоведам нового Китая мы имеем сейчас возможность привести некоторые данные из биографии замечательного китайского писателя-классика.

Жизнь Ши Най-аня (1296—1370 годы), почти целиком приходившаяся на время монгольского ига, протекала в еще более тяжелых условиях, чем жизнь его младшего современника Ло Гуань-чжуна. «В условиях жесточайшего иноземного гнета ученые и писатели не имели никаких возможностей для продвижения»,— пишет об этом времени Чжэн Чжэнь-до. Ценою неимоверных усилий Ши Най-аню удалось получить небольшую чиновничью должность, но вскоре, собственными глазами увидев разложение аристократов и власть имущих, он покинул службу и ушел в отставку. Поселившись в деревне, Ши Най-ань занялся торговлей, посвящая все свое свободное время литературной деятельности. Он составляет сборник «Древние и современные остроты». В нем отразились неистощимая жизнерадостность, большой природный юмор Ши Най-аня, которыми отличается и его роман. Ши Най-ань был также талантливым драматургом. Его единственная драма, сохранившаяся до нашего времени,— «Встреча у лунной беседки» — считается в Китае одной из выдающихся пьес эпохи Мин (XIV—XVII века). Весьма характерно, что и ее темой является жизнь повстанцев. Судя по всему, Ши Най-ань с большим интересом и сочувствием относился к освободительному движению своего времени. Замысел романа «Речные заводи» рождался в то время, когда Китай был охвачен великим народным восстанием «красных повязок» Чжу Юань-чжана, которое привело к крушению монгольского владычества. В то время только слепому роман «Речные заводи» мог показаться всецело обращенным в прошлое. Как в XIV веке, так и на протяжении целого ряда последующих эпох это произведение воодушевляло народ, звало его на борьбу с иноземным и китайским феодальным игом. Согласно легенде, для того чтобы избежать жестокой расправы за свое сочинение, Ши Най-ань был вынужден притвориться сумасшедшим.

Роман «Речные заводи» в значительной степени повлиял и на формирование национальных особенностей китайской прозаической литературы. Можно отметить, например, что именно он, наряду с «Троецарствием», заложил основы традиционного построения многих последующих классических романов.

Это традиционное построение характеризуется прежде всего сохранением некоторых элементов устного народного сказа, при котором в романе одна глава заканчивается интригующим: «Если хотите узнать, что случилось дальше, послушайте, в следующий раз расскажем...», а следующая глава начинается словами: «Итак, в прошлый раз мы остановились на том, что...» Однако более глубокой и внутренне присущей китайскому классическому роману чертой начиная с «Троецарствия» (это впервые с наибольшей яркостью проявляется в «Речных заводях») становится особая композиция. В первых главах

«Речных заводей» читатель сталкивается лишь с двумя-тремя героями романа, и только на протяжении последующих глав происходит постепенное и, главное, последовательное «подключение» все новых и новых героев. Некоторые из старых героев при этом так же постепенно и незаметно сходят со сцены.

Подобная композиция в романе «Речные заводи» оказывается глубоко осмысленной и активно содействует раскрытию основной идеи произведения. С ее помощью автор сумел показать, как в горный стан Ляншаньбо, насчитывающий вначале всего несколько десятков человек, постепенно стекаются тысячи повстанцев. Каждый из центральных персонажей становится при этом как бы «хозяином» одной или нескольких глав. В главах со второй по шестую это Лу Чжи-шэнь — Татуированный монах, в главах с шестой по одиннадцатую это Линь Чун Барсоголовый, в главах с одиннадцатой по шестнадцатую — Ян Чжи — Черномордый зверь, в главах с двадцать первой по тридцать первую — У Сун, а начиная с девятнадцатой главы и до самого конца повествование концентрируется вокруг Сун Цзяна Справедливого. Это позволяет автору глубоко раскрыть судьбу каждого героя до его прихода на гору Ляншань, показать, что именно заставило его встать на путь борьбы с феодальной деспотией.

Трудно поэтому согласиться с мнением О. Фишман (статья «Эпопея борьбы», «Литературная газета» от 26 июня 1956 года), будто «единой сюжетной линии в романе нет, он рассыпается на ряд отдельных эпизодов, в которых действует более ста участников». Напротив, «Речные заводи» привлекают именно цельностью своего замысла, увлекательным, живым и непринужденным развертыванием сюжета. Таким образом автор показывает постепенную консолидацию повстанческого лагеря, обрисовывает глубоко индивидуальные судьбы участников восстания.

Как неоднократно отмечали китайские исследователи, роман «Речные заводи» — это прежде всего произведение о народных массах: массовость героизма в китайском народе — это первое впечатление, которое выносит читатель из романа. Но это, разумеется, ничуть не исключает четкой индивидуализации образов центральных персонажей. Любой китайский читатель романа, знакомый к тому же с легендами о повстанцах, не задумываясь, опишет в мельчайших подробностях облик Лу Чжи-шэня, Ли Куя, У Суна и, уж конечно, никогда не спутает их имен. Эти люди отличаются друг от друга и социальным происхождением (среди центральных героев-повстанцев лишь определенную часть составляют крестьяне), и характерами, и внешностью. Если, например, У Суна — одного из любимых персонажей народных преданий — автор рисует богатырем и красавцем, то Сун Цзян. Справедливый, вождь повстанцев, внешне весьма неприметен: он маленького роста, и из-за смуглого цвета кожи его даже называют Чернолицым.

Непосредственные симпатии автора находятся на стороне людей простых, мужественных, сильных. В этом особенно ярко сказался демократизм Ши Най-аня, его близость к крестьянским идеалам, в которых представление о душевной красоте неизменно связывается с искренностью, храбростью, физической силой. Удальцы У Сун и Ли Куй являются, в представлении автора, самыми характерными продолжателями богатырских традиций эпохи Троецарствия: не случайно автор целым рядом черточек сближает их образы с образом открытого и порывистого Чжан Фэя из романа «Троецарствие». Многие эпизоды романа, в которых они являются действующими лицами («У Сун убивает тигра на перевале Цзин-ян-ган» — глава 22, «У Сун мстит за брата» — глава 25 и другие), стали хрестоматийными и широко популярны в китайском народе.

При обрисовке особенно дорогих сердцу простого китайского читателя образов героев-богатырей У Суна и Ли Куя автор не отказывается от элементов гиперболы (хотя в романе им отведена менее значительная роль, чем та, которую они играли в народных преданиях). У Сун голыми руками убивает тигра, поднимает в воздух огромный камень. Ли Куй Черный вихрь, прозванный так за свою порывистость и темный цвет кожи, легко вращает двумя огромными топорами (его постоянный атрибут), бьется сразу с целой сотней воинов.

Однако и в этих, казалось бы, созданных целиком в народной традиции образах, мы замечаем стремление автора к индивидуализации, которая, как известно, была мало свойственна эпосу. Ши Най-ань значительно усиливает уже имевшиеся в зародыше смешные, трогательные черточки народного Ли Куя и поднимает его до высоты типически-конкретного, живого человеческого образа.

Если о прошлом других центральных персонажей автор рассказывает весьма обстоятельно и детально, то судьбу Ли Куя он не находит нужным описывать подробно. Ли Куй — сама жизнь, сама стремительность; в действие романа он «вламывается» с шумом и треском. О его прошлом мы узнаем лишь косвенным путем, по отдельным штрихам и упоминаниям:

«Твой старший брат работает по найму в чужих домах, и его заработка едва хватает на то, чтобы самому прокормиться, а меня кормить он уже не в силах...» — говорит ему ослепшая мать, когда он приходит домой и хочет забрать ее с собой в Ляншаньбо.

Ли Куй в романе предстает перед нами человеком простым, порывистым, бесшабашным:

«Какие там еще законы?! — восклицает он, услыхав, что Чай Цзинь, подвергшийся *притеснениям со стороны Гао Ляня, еще*

надеется на милость суда. — Если бы все поступали по закону, на земле не было бы беспорядков! А я вот сначала пойду изобью его, а потом будем разговаривать!»

Непосредственнее и энергичнее, чем остальные персонажи, реагирует Ли Куй на решения Сун Цзяна, которые подчас кажутся ему слишком мягкими и осторожными: «Да что там долго разговаривать — мы все пойдем! А кто откажется — тот узнает, каков мой топор!..» — кричит он в тот момент, когда решается судьба восстания — вопрос о том, кто пойдет за Сун Цзяном.

Думается, глубоко прав китайский критик Фын Сюэ-фын, говоря, что «в образе Ли Куя тверже, решительнее, чем в образе какого-либо другого героя, отражена сила крестьянской революционности».

Вместе с тем образ Ли Куя не лишен и некоторых весьма любопытных черточек, которые не снижают, а лишь как бы «приземляют» его, делая его еще более жизненным и притягательным. Автор добродушно посмеивается над горячностью, непосредственностью Ли Куя, которые порою ставят его в комичные положения. Следует отметить, что в «Троецарствии», о каком бы герое ни шла речь, подобного авторского отношения мы не ощущаем, даже если это горячий и порывистый Чжан Фэй, который по своему характеру во многом напоминает нам Ли Куя.

Ли Куй любит покушать. Нетерпеливый, он наедается перед волшебным полетом. И когда скороход Дай Цзун тащит за собой объевшегося Ли Куя, тот выглядит уже совсем не таким страшным и грозным, каким читатель привык видеть его на поле боя: он смешон. Здесь он больше напоминает нам комичного богатыря-чревоугодника Чжу Ба-цзе — популярного персонажа классического китайского романа «Путешествие на запад».

В образе Татуированного монаха — Лу Чжи-шэня, появляющегося перед читателем в первых главах романа, автор впервые стремится показать, что переход человека в повстанческий лагерь труден не только физически, но и духовно. Однако сам тип характера Лу Чжи-шэня — толстого монаха-богатыря — еще не дает автору возможности показать всю сложность этого душевного перелома. Несмотря на то, что в первых главах книги Лу Чжи-шэнь предстает перед нами как командир пограничных войск, обладающий определенной силой и властью, уже с самого начала многое роднит его с героями — выходцами из крестьян; из главы третьей мы даже узнаем, что он так же неграмотен, как и они. К Лу Чжи-шэню, так же как и к Ли Кую, автор относится с мягким юмором. Нельзя без улыбки читать главы, в которых пьяный Лу Чжи-шэнь разгоняет трусливых, тщедушных монахов из монастыря на горе Утай (глава 3) или колотит атамана разбойников, забравшись под видом невесты на его брачное ложе (глава 4).

Значительно более сложный, противоречивый характер героя из господствующего класса, примкнувшего к крестьянскому восстанию, представлен в романе образом Линь Чуна Барсоголового. Если у Ли Куя, У Суна, Лу Чжи-шэня геройство, сила, молодецкая удаль заложены в самой натуре и они приходят к повстанцам сравнительно быстро и безболезненно, то Линь Чуну приходится пережить немало душевных потрясений, прежде чем он поймет необходимость присоединения к лагерю Ляншаньбо. По своим взглядам он совершенно иной человек, нежели Ли Куй или У Сун. Он не простолюдин, не крестьянин, а «наставник по фехтованию восьмисоттысячного войска», более или менее обеспеченный человек, счастливый семьянин. Но, с другой стороны, он находится в постоянной зависимости от своего начальства, боится потерять должность и вынужден терпеть издевательства приемного сынка командующего правительственными войсками Гао Цю.

Связи Линь Чуна со старым миром довольно сильны. Даже после того, как его ложно обвиняют в измене, клеймят и ссылают в далекий округ Цанчжоу, он еще мечтает восстановить свою репутацию и вернуться к прежней жизни. Понадобилась гибель жены, крушение всех иллюзий и надежд (наемники командующего Гао Цю поджигают вверенный ему склад), чтобы этот человек окончательно понял, что возвращение к прежней жизни для него невозможно, и проникся ненавистью к своим притеснителям.

Ши Най-ань мастерски показывает, как именно эта постепенно возрастающая острота конфликта Линь Чуна с окружающей средой делает его одним из самых преданных участников восстания. Он ведет повстанческие отряды на борьбу с помещиками и правительственными войсками и использует весь свой военный командирский опыт, накопленный на службе в войсках императора, против самого же императора и его придворных.

Не менее примечательной в этом отношении фигурой является и сам вождь повстанцев — Сун Цзян Справедливый. В семнадцатой главе он впервые предстает перед читателем как мелкий чиновник уездного суда, которому поручено вести дело семерых захваченных в плен «мятежников», в числе которых находится и Чао Гай, ставший впоследствии первым вождем лагеря повстанцев. На протяжении многих глав (с 17 по 41) автор убедительно показывает, каким сложным оказался для Сун Цзяна путь от простого сочувствия мужеству и благородству повстанцев (Сун Цзян отпускает семерых «мятежников») к глубокому осознанию правоты их дела. Перед Сун Цзяном встают несравненно большие трудности духовного порядка, чем перед Линь Чуном. Ему приходится выдержать мучительную борьбу со старой моралью, с традиционным взглядом на повстанцев как на

разбойников, со старым понятием сыновней почтительности (Сун Цзян долгое время считает, что его уход к повстанцам запятнает честь рода).

Но и повстанцы не случайно стараются привлечь Сун Цзяна на свою сторону: автор рисует его человеком государственного ума, высокой нравственности, широкого политического кругозора. Став вождем повстанческого лагеря, он значительно расширяет деятельность повстанцев, организует нападения не только на отдельные поместья, но и на города, даже на целые уезды и округа.

Сила повстанцев настолько возрастает, что они приобретают возможность привлекать в свой лагерь всех необходимых им людей. Большинство из них доставляются в лагерь хитростью или даже насильно: повстанцы не стесняются в выборе средств. Но пробыв там некоторое время, эти люди сами остаются в лагере, наглядно убедившись в том, что повстанцы живут несравненно более честной и справедливой жизнью, нежели феодалы и их прихлебатели.

Семидесятая глава, которой заканчивается русский перевод романа «Речные заводи», показывает лагерь повстанцев укрепившимся и могущественным. Это уже не разбойничий стан, а целое государство со своей экономической системой и политическими учреждениями, идеальное государство без эксплуататоров и угнетенных, основанное на братских отношениях между людьми, о котором на протяжении веков мечтали крестьяне феодального Китая.

Но в действительности дело этим не кончается. Многочисленные собиратели легенд о «Речных заводях» (в их числе и Ши Най-ань) продолжили повествование о подвигах повстанцев, показали их в борьбе с иноземными захватчиками — киданями. Они не побоялись изобразить и черты слабости крестьянского восстания, низость двора, нарисовав картину «покорения восставших» и гибели Сун Цзяна и других героев от предательской руки придворных клеветников.

Вместе с «Троецарствием» роман Ши Най-аня «Речные заводи» оказал огромное воздействие на весь процесс последующего развития китайской литературы, а также литератур соседних народов, в особенности Японии и Кореи. Его влияние не ограничивается тем фактом, что многие отдельные эпизоды романа «Речные заводи» послужили основой для создания самостоятельных художественных произведений: так, например, содержание 23—25 глав легло в основу сюжета популярнейшего классического романа XVI века «Цзинь, Пин, Мэй». Элементы яркого обличения тогдашнего китайского общества (образ командующего Гао Цю, картины ссыльных лагерей, монастырей, суда, жизни городских богатеев и «золотой молодежи») были впоследствии развиты в знаменитых китайских сатирических романах «Хунлоумын» и «Неофициальная история конфуцианства» (XVIII век), в обличительном романе начала XX века.

Однако совершенно ясно, что не эти элементы — при всей их значительности — являются главными и специфичными для романа «Речные заводи». Его основную силу составляет высокий героический пафос, страстная романтическая устремленность к светлому будущему. В средневековом героическом романе новая китайская литература имеет завидного предшественника, способного обогатить ее своеобразными национальными традициями при изображении героики наших дней.

* * *

Мы уже подчеркивали выше, что роман «Речные заводи» отличается от исторической хроники «Троецарствие», вышедшей в русском переводе несколько раньше, большей живостью и динамичностью. И это обстоятельство, как нам кажется, было удачно использовано переводчиком А. П. Рогачевым. Немало помог ему и опыт, накопленный при издании «Троецарствия». Длинные названия средневековых должностей, некоторые из вымышленных географических названий появились наконец не в утомительной и непонятной для читателя транскрипции, а в русском переводе — и это также немало способствовало оживлению книги. Можно без преувеличения сказать, что многие сцены романа вызывают у русского читателя подлинное эстетическое наслаждение; таковы эпизоды из глав третьей (Лу Чжи-шэнь в монастыре), двадцать третьей (Си-Мынь Цин у старой сводни), пятьдесят второй (Ли Куй путешествует со скороходом Дай Цзуном) и другие. Это большая заслуга переводчика, нашедшего правильный тон перевода.

К сожалению, отдельные досадные промахи портят цельное впечатление, которое складывается при чтении книги. Очень слабо переведены стихи (обработка К. Липскерова). Они уже не украшают и не дополняют текст, как в «Троецарствии». Напротив, в них подчас просто повторяются те же слова, что и в предшествующем прозаическом отрывке.

Наиболее существенным, принципиальным недостатком русского издания книги является то, что при выборе варианта для перевода А. П. Рогачев некритически положился на так называемый «урезанный» вариант Цзинь Шэн-таня и почти не учел той большой и плодотворной работы, которую проделали за последние годы китайские литературоведы для очищения текста романа от инородных наслоений. Это привело, в частности, к значительным искажениям облика вождя повстанцев — Сун Цзяна. Как известно, Цзинь Шэн-тань, последний из литераторов, принимавших участие в обработке романа «Речные заводи», резко отрицательно относился к восстанию и его вождю Сун Цзяну. В своем варианте он с помощью различных текстологических изменений стремился

придать образу Сун Цзяна оттенки ханжества, лицемерия и трусости. Так, в главе шестьдесят седьмой Цзинь Шэн-тань заставляет Сун Цзяна принять решение о походе на город Цзэнтоу не из желания отомстить за смерть вождя Чао Гая (как это было в подлиннике), а из корыстных побуждений (у Цзинь Шэн-таня Сун Цзян стремится в первую очередь отомстить за уведенного у него скакуна). И А. П. Рогачев в своем переводе следует за Цзинь Шэн-танем. Аналогичные вещи мы встречаем и в других местах.

Еще чаще приходится сталкиваться с произвольными изменениями текста—искажениями, которые не оправданы художественными задачами перевода. *«Мы уже много раз говорили об этом* (курсив наш. — *В. С.)*, но у нас пропала всякая охота», — читаем мы на стр. 215 первого тома, несколько ниже фразы: *«Мы уже несколько раз думали о том, чтобы...»* Но напрасно читатель будет думать, что Ши Най-ань совершил здесь элементарную стилистическую ошибку: в подлиннике нет ненужной тавтологии, а вместо этого сказано совсем другое: «Когда мы увидели, как выходит дело, то у нас пропала всякая охота...»

Некоторые из этих искажений возникли от недостаточно глубокого понимания специфики той эпохи, когда создавался роман, и призваны «подправить», «причесать» классическое произведение, вложить в уста героев «антицаристские» лозунги.

«Я не из трусливых, но не решился бы идти один против войск. А ведь настанет час расправы со злыми императорскими сановниками и жестокими правителями, которые состоят при дворе», — так звучит в переводе речь Линь Чуна, обращенная к повстанцам (том 1, стр. 283). После подобного радикального высказывания становятся совершенно непонятными дальнейшие колебания повстанцев, до конца книги продолжающих верить в императора. Особенно странным должно выглядеть в свете этого поведение Сун Цзяна, который все время называет себя верным слугой династии. Переводчик дает читателю полное право усомниться в искренности вождя.

На самом же деле ни о каком ренегатстве со стороны Сун Цзяна не может быть и речи. С начала и до конца восстания повстанцы (известное исключение составляет Ли Куй, но и у него этот протест носит еще случайный характер) не освобождаются от царистских иллюзий: они думают, что борются во имя доброго императора, которого окружают злые сановники. Именно таков смысл речи Линь Чуна.

Напротив, там, где материал подлинника позволяет увидеть тонкие оттенки в отношении народа и автора к повстанцам, переводчик подчас не проявляет достаточной гибкости и красит все под один цвет. Так, название «разбойники», применяемое к повстанцам, действительно было характерно для огромного большинства произведений того времени и ряда последующих эпох. Однако величие Ши Най-аня как раз и состоит в том, что он в значительной степени сумел подняться над этим традиционным взглядом. Это проявилось не только в выборе им темы, но и в языке романа. В «Речных заводях» слово «разбойник» («цзэй», «коу», «дао») употребляется преимущественно в речи отрицательных персонажей, но и здесь к концу романа — с ростом популярности и силы повстанцев — оно постепенно исчезает. В авторской же речи Ши Най-ань с самого начала старается использовать другие, более сочувственные выражения для обозначения повстанцев. К сожалению, в переводе эти представляющие огромную важность оттенки часто пропадают. А. П. Рогачев сплошь и рядом вводит слово «разбойник» не только в речь персонажей-врагов, которые сознательно именуют повстанцев разбойниками, и самих повстанцев — например, Сун Цзяна, — у которых оно имеет уничижительный смысл, но и в авторскую речь. Так на странице 419 тома второго и злобное «луанькоу» (бандиты), появляющееся в речи императорского посланца, и сознательно нейтральное, исходящее от Ши Най-аня слово «сяолоуло» (ребята, молодцы) оказались переведенными одним и тем же словом — «разбойники». При этом в переводе пропало не только подлинное авторское отношение к повстанцам, но и одна из важнейших деталей речевой характеристики отрицательного персонажа (императорского чиновника).

Неосмотрительное снижение переводчиком героических персонажей мы встречаем и во многих других местах. Может быть, наше мнение покажется субъективным, но нам представляется, что малоприятный глагол «вопить» (а в распоряжении переводчика, естественно, были десятки синонимов с другими оттенками) не вполне применим к одному из самых благородных и возвышенных персонажей «Речных заводей» — Сун Цзяну («Не отдашь?! — вопил Сун Цзян», — том 1, стр. 311). Качественно иной, нежели в подлиннике, смысл приобретает и выражение «грабить окрестное население», которое переводчик применяет к повстанцам на странице 239 первого тома. В подлиннике сказано просто: «заниматься разбоем». А из всего романа мы ясно видим, что повстанцы грабили не «окрестное население», под которым каждый непредубежденный читатель будет разуметь прежде всего простой народ, крестьян, а проезжих богачей.

Снижение положительных персонажей часто сопровождается, с другой стороны, весьма либеральным отношением к отрицательным. Странно выглядит прожженный негодяй и бездельник Си-Мынь Цин, который в переводе вдруг начинает заниматься «общественными делами» (!). На самом деле он всего-навсего «служит чиновником».

Эти промахи явны, порою нелепы. Но

они все же остаются лишь отдельными изъянами, которые легко исправить при перепздании романа. В целом по сравнению с «Троецарствием» роман «Речные заводи», безусловно, является следующей ступенью по пути к художественно совершенным переводам китайской классической литературы.

Е. Фрадкина

Роман о немецких рабочих

Эту рецензию правильнее было бы начать с конца и сразу сказать, что в книге многое незрело и несовершенно; однако в ряду произведений, рассказывающих о трудовых буднях Германской Демократической Республики, роман Рудольфа Фишера «Мартин Хооп IV» заслуживает отдельного разговора, как явление симптоматичное для современного состояния немецкой литературы.

Во время широкой дискуссии, предшествовавшей Четвертому съезду немецких писателей, особенно резкой критике подверглись так называемые «производственные романы». Авторы их ставили перед собой особенно трудную и ответственную задачу — показать в действии героя нашего времени. Может быть, поэтому эти романы оказались более других подвержены влиянию схематизма и упрощенчества. Стремление отобразить огромный размах строительства в ГДР приводило зачастую к тому, что в центре повествования оказывались не люди, а само производство. Конфликты, столь сложные и разнообразные в жизни, выступали в книгах в виде одинаковой для всех произведений схемы: борьба за высокие показатели — сопротивление враждебных сил или отсталых элементов — трудности — конечная победа. Романы вроде таких, как «Светлые ночи» Карла Мундштока или «Зарницы над Вадриной» Вольфганга Нейгауза, оставляли читателя равнодушным прежде всего потому, что герои их оказались лишенными индивидуальной неповторимости.

Конечно это не означает, что в Германской Демократической Республике не было создано хороших книг о рабочем классе. Советский читатель знает роман Эдуарда Клаудиуса «О тех, кто с нами», который рассказывает о трудном пути новатора производства. Значительным событием в литературной жизни ГДР было появление монументального романа «Чугун» Ганса Мархвицы, писателя, для которого тема рабочего класса — основная, ведущая тема всего творчества. Его книга — это широкое эпическое полотно, рассказывающее о строительстве крупнейшего в ГДР металлургического комбината «ОСТ». Автор вводит в роман большое количество действующих лиц; мы знакомимся с кадровыми рабочими, молодежью, бывшими переселенцами, партийными работниками. Но даже в этой книге герои вступают между собой в те или иные отношения только в связи и по поводу строительства завода.

Рабочие и служащие народного предприятия Нахтерштедт справедливо требовали в своем открытом письме к немецким писателям: «Создавайте полнокровные образы людей труда, покажите, как они работают, любят и борются!» Художественное отображение великой правды о созидателях, героях народных масс, не исключает, а предполагает глубокое проникновение в судьбы отдельных людей, всегда сложные, нередко противоречивые. Четвертый съезд немецких писателей решительно и непримиримо объявил войну фальши, которая лежит в основе лакировки и упрощенчества, предвзятого схематизма и навязчивого догматизма.

Обо всем этом вспоминаешь, читая роман Рудольфа Фишера «Мартин Хооп IV». Автор решил показать, так сказать, «психологические истоки» трудового героизма. Его привлекают прежде всего человеческие характеры; поэтому он построил свою книгу, в основе сюжета которой тоже лежит действительный факт, как рассказ о судьбах отдельных людей. Фабулу романа можно уложить в одну фразу: рабочие восстанавливают разрушенную в результате вредительства шахту, организуют цикличную работу и добиваются производственных побед. Но Р. Фишер стремится преломить эту схему через судьбы отдельных людей. Один из героев романа, секретарь партийной организации Петер Фельдмейер, размышляя о том, как вывести шахту из прорыва, приходит к выводу, что ключ к успеху «нужно искать не здесь, под землей»: «Он понял вдруг, что работа должна начаться далеко отсюда: она зависит от того, помирится ли бригадир Болле со своей женой, как разрешит свои сердечные дела Кете Ловассер... да, от этого тоже». Р. Фишер также стремится найти «ключ» к производственным успехам своих героев в их личном душевном облике.

До того как написать эту свою первую книгу, автор много лет работал почтальоном в таком же шахтерском поселке, как и тот, который он сделал местом действия своего романа. Там живут Ганс Болле, лучший бригадир шахты «Мартин Хооп IV», человек смелый и удачливый, но не очень любящий помогать другим, его хорошенькая жена Ильза, которую тяготит вынуж-

---

Rudolf Fischer, Martin Hoop IV. Roman. Berlin, Dietz Verlag, 1955.

денное безделье, их друзья Георг и Анна Гроспич, Карл Янец, проницательный и добрый Петер Фельдмейер, первая на шахте девушка-машинист Кете Ловассер и многие другие, с которыми читатель не успевает близко познакомиться, но которых все же запомнит. Рудольф Фишер хорошо знает и любит своих героев, он относится к ним ласково, с добрым юмором, он рассказывает об их жизни просто и увлекательно. Восемь месяцев проходит со дня катастрофы в апреле 1952 года до финальной сцены романа — праздника активиста; за это время рабочим удается найти виновника катастрофы, инженера Шгослера, наладить по инициативе секретаря партийной организации цикличную работу, сделать успехи отдельных бригад достоянием всей шахты; Кете Ловассер становится толковым и инициативным диспетчером; Ганс Болле помирился с женой, поняв, наконец, что относился к ней эгоистично. Читатель убеждается, как много в обыкновенной жизни больших чувств, сложных конфликтов, как нелегко даются победы и вместе с тем как все-таки легко дышится людям в стране, где они сами хозяева.

Рисуя людей современной Германии в сложности и многообразии их характеров и отношений, автор тем самым поднимает целый комплекс реально существующих и актуальных для ГДР проблем семьи, воспитания новой морали, равноправия женщин, бдительности.

Известие о надвигающейся катастрофе застало бригадира Карла Янеца в чужом забое, куда он зашел случайно, уже отработав полторы смены, но он не бросает товарищей; он добровольно идет почти на верную смерть, когда убеждается, что может этим спасти людей. Сцена эта оставляет такое сильное впечатление именно потому, что героический поступок Янеца показан «изнутри», как результат внутренней борьбы и преодоления сомнений.

Мальчик Фриц Бадаус остался в день катастрофы круглым сиротой — его принимают как сына в семью шахтера Гроспича. История Фрица — как бы сюжетное воплощение внутренней темы романа. Забота о его воспитании связывает всех действующих лиц романа в «союз любящих», как называет их в одном месте автор.

После катастрофы не прекращаются акты вредительства: выработка в шахте резко падает. Единственный выход — наладить цикличную работу, а это возможно при условии коллективной ответственности, взаимной поддержки. Когда на собрании — единственном во всей книге! — зачитывают результаты дневной выработки и оказывается, что только три бригады — Гроспича, Янеца и Болле — выполнили и перевыполнили задание, они вместо радости и удовлетворения испытывают жгучий стыд.

Один из самых привлекательных героев книги — Фриц. Секрет его обаяния не только в детской непосредственности, которая с большим пониманием психологии ребенка передана автором. Душевные качества этого мальчика, раскрывающиеся в испытаниях, — мужество перед лицом горя, справедливость, честность — вызывают большую симпатию и настоящее уважение. Читатель вполне согласен с автором: из Фрица вырастет хороший человек.

В книге Фишера есть правда чувства. Поэтому читателя трогает горе Кете Ловассер, у которой так неудачно складывается личная жизнь. Обращение Кете к работе как к лекарству от личных неудач, ее глубокая заинтересованность в делах шахты, ее постоянное стремление достичь чего-то большего — качество человека нового времени — воспринимается читателем как органическая черта ее цельного характера.

Пожалуй, «воинствующий антисхематизм» Фишера нигде не проявляется так ясно, как в образе секретаря партийной организации шахты Петера Фельдмейера, и нигде вместе с тем так явно не заметны слабости творческого метода писателя. Образом Фельдмейера автор как бы протестует против часто еще встречающегося в литературе ГДР надуманного образа партийного организатора, которого читатель видит преимущественно председательствующим на многочисленных совещаниях. Фельдмейер показан иначе — в постоянном общении с людьми. Он любит людей, и они отвечают ему полным доверием; он обсуждает проблему воспитания Фрица, советуется с бригадирами по поводу встречного плана, находит убедительные слова, чтобы доказать шоферу Лоренцу, что его, Лоренца, благополучие зависит также и от того, сколько угля шахта даст стране. Фельдмейер постоянно ищет, испытывает недовольство собой, нередко сомневается. Он очень человечен, этот Фельдмейер. И вместе с тем читателю невольно кажется — не похож ли секретарь немножко на няньку? Не впадает ли автор в некоторую сентиментальность, стремясь как можно больше очеловечить Фельдмейера, как можно дальше уйти от схемы? Отталкиваясь от рационалистического схематизма, Фишер иногда ударяется в другую крайность — мир чувств порой поглощает в его романе все остальное. Отрицая своим романом абстрактность и схематизм, увлекшись желанием показать высокие моральные качества своих героев, автор изображает их немножко слишком хорошими. И хотя он прав, утверждая, что счастье — естественное состояние человека, все-таки уже очень много свадеб в финале романа, очень уж легко удаляет автор с пути своих героев все препятствия. Известная сентиментальность и идиллическая, особенно проявившаяся в конце романа, таит в себе опасность той самой лакировки действительности, которая так ненавистна автору.

В. Ивашева

„Из истории демократической литературы в Англии"

Не так давно вышел сборник, посвященный различным проблемам демократической литературы Англии за два последних столетия. Сборник составлен молодыми ленинградскими литературоведами. Их работы либо построены на новых материалах, либо по-новому интерпретируют с позиций советской науки факты мало изученные, подчас неверно освещавшиеся в работах буржуазных ученых.

Хорошо известно, что те элементы демократической и социалистической культуры, которые, как указывал В. И. Ленин, имеются во всякой национальной культуре, умышленно замалчиваются реакционной наукой. Если буржуазные историки всячески пытаются умалить значение революционных движений прошлого, то буржуазные литературоведы окружают заговором молчания многие яркие явления революционной литературы, например — творчество писателей-чартистов.

Понятно, что наследие зарубежных демократических писателей, связанных с освободительной борьбой народа, представляет большой интерес. Уже потому следует приветствовать выход сборника, подготовленного Ленинградским университетом.

Большое достоинство всех статей, вошедших в сборник — научная обоснованность и оснащенность.

Весьма важной чертой большинства этих работ является внимание к художественной форме, стремление разобраться в особенностях мастерства анализируемых авторов. Сборник тщательно отредактирован рукой крупного ученого, что положительно отразилось на качестве статей.

Наиболее содержательны и свежи по материалу статьи Ю. Левина («Крестьянская тема в английской поэзии XVIII начала XIX веков и деревенские поэмы Джорджа Крабба») и О. Ковальницкой («Из истории английской демократической сатиры конца XVIII — начала XIX веков»). При этом достоинство работы Ю. Левина скорее в конкретном разборе впервые привлекаемого к исследованию или мало исследованнного материала, чем в тех теоретических выводах (вопрос об истоках английского критического реализма), которые в ней делаются. О. Ковальницкая подвергла исследованию большой, интересный, чрезвычайно мало изученный материал английской сатиры, показала борьбу направлений в ней, сделала ряд интересных сопоставлений с английской карикатурой того же периода, поставила вопрос о традиции.

Заявку на интересное исследование дают работы О. Ковалева («Политическая лирика Вильяма Линтона») и Е. Догель («Романы Т. М. Уилера»), посвященные вопросам литературы чартизма. Изучение разнообразного и богатого литературного наследия чартизма, упорно замалчивавшегося английским литературоведением, было начато еще в 30-х годах покойным Ф. П. Шиллером и продолжено рядом советских литературоведов. Ю. Ковалев и Е. Догель обогащают исследование чартистской литературы новыми наблюдениями и фактами.

Исследования Н. Дьяконовой («Марк Резерфорд и его роман «Революция в Тэннерс-Лейне»)' и Л. Аринштейна («Роман Х. Дж. Брэмсбери «Трагедия рабочего класса»), посвященные разработке до сих пор еще мало изученной английской демократической литературы 70-х и 80-х годов XIX века, чрезвычайно полезны и свежи по материалу, однако в них остаются открытыми многие принципиальные вопросы, что придает статье характер скорей информационный, чем проблемный.

Содержательна статья М. Алексеевой, поставившей себе целью изучить освещение проблемы литературного наследства в современной английской прогрессивной критике («Борьба английской прогрессивной критики за литературное наследие»). Многое из собранного М. Алексеевой уже известно, однако группировка и анализ материала представляют интерес. Автор правильно подходит к работам английских прогрессивных литературоведов: отмечая ценное в них, М. Алексеева подвергает справедливой критике ошибки, имеющиеся в работах Джексона, критически оценивает работу Линдсея о Диккенсе. Досадно, что в статье не отмечена двухтомная работа А. Кеттла («Введение в изучение английского романа»), заслуживающая внимания и требующая серьезного разбора.

В предисловии от редакции отчетливо сказано, что статьи, объединенные в сборнике, отнюдь не претендуют на то, чтобы дать *историю* развития демократической литературы Англии: задача сборника — освещение отдельных мало изученных явлений английской демократической литературы XVIII—XX веков. Однако авторы работ не могут не касаться и вопросов, связанных с общей концепцией историко-литературного процесса в Англии. Так, Ю. Левин, в статье, ценность которой прежде всего в исследовании творчества Крабба и ряда малоизвестных английских поэтов конца XVIII века, писавших о деревне (Дака, Лэнгхорна, Блумфильда, Николя и других), ставит вопрос о возникновении критического реализма в английской литературе XIX века. Проблемы критического реализма касаются и Ю. Ковалев, Е. Догель, Н. Дьяконова и Л. Аринштейн, поскольку они сопоставляют творчество разбираемых ими авторов с произведениями классиков английского романа — Дик-

---

Из истории демократической литературы в Англии XVIII—XIX веков. Сборник статей под редакцией М. П. Алексеева. Издательство Ленинградского Университета, 1955 г.

кенса, Теккерея, Бронте, Гаскелл и других. Народность творчества представителей «блестящей школы романистов в Англии» (как назвал их Маркс) определяется силой их обличительных образов, в конечном счете силой их реалистической типизации. Как Диккенс, так и Теккерей — крупнейшие мастера английского реализма XIX века — безусловно не были свободны от груза буржуазной идеологии, всяческих предрассудков и представлений, воспитанных той средой, в которой они выросли. Однако нельзя возвращаться к терминологии, ведущей к неверной оценке существа дела, называя представителей «блестящей школы» *буржуазными* реалистами. Подобная концепция, которую разделяло большинство литературоведов — и в их числе автор данной рецензии, в настоящее время не может считаться состоятельной. Дело, понятно, не только в терминологии, поскольку здесь за «терминологическим» вопросом немедленно поднимается другой, более принципиальный. Вольно или невольно, авторы статей сборника, называя Диккенса или Теккерея «буржуазными реалистами», противопоставляют их реалистам демократическим («связанным непосредственно с революционным движением»), о которых идет речь в сборнике, что уже вовсе неверно. Отнюдь не упуская из виду бесспорное отличие идейных позиций Диккенса от идейных позиций Линтона, или идейных позиций Резерфорда, или Брэмсбери,—мы все же, разрешая вопрос о народности, демократизме наследия того или другого писателя прошлого, принимаем во внимание прежде всего силу и правдивость созданных им образов. В этом плане *противопоставление* писателей-чартистов, писателей-социалистов писателям «блестящей школы» вело в ряде наших работ и может привести к объективной *недооценке* тех крупнейших художников-реалистов XIX века, наследие которых так бережно хранит от фальсификации марксистское литературоведение.

Вместе с тем, некоторые из авторов сборника (Е. Догель) не только называют писателей «блестящей школы» буржуазными, но идут еще дальше: «Опасаясь влияния идей буржуазных романистов (речь идет, в частности, о Диккенсе.— *В. И.*) на рабочих читателей, — пишет Е. Догель, — Уилер предлагал писателям чартистам завладеть... романом». Критические выступления против Диккенса, Гаскелл и других писателей-реалистов XIX века в чартистской прессе следовало объяснить и развить, во избежание напрашивающихся выводов о том, будто Диккенс и чартисты принадлежали к антагонистическим лагерям.

К теоретическим «недосмотрам» следует также отнести и нечеткость в оценке поэзии Вордсворта, которая встречается в статье Ю. Левина о крестьянской теме в английской поэзии XVIII — начала XIX века.

Нельзя согласиться и с тем, как ставится вопрос о влиянии революционных романтиков (Шелли) на чартистских поэтов (и, в частности, на Линтона) в статье Ю. Ковалева. «Линтон и другие чартистские поэты, — пишет Ю. Ковалев, — усвоили... многие особенности художественного метода и отчасти мировоззрения (? — *В. И.*) революционных романтиков». Нет оснований спорить с тем, что многие чартистские поэты действительно усвоили (и могли усвоить) какие-то черты метода и стиля Шелли — отвлеченность, аллегоризм, пристрастие к абстракциям, о чем говорит автор статьи, однако, конечно, не потому, что «усвоили» мировоззрение Шелли. Склонность к абстракциям и аллегоризму как у Шелли, так и у чартистских поэтов могла порождаться одной причиной — неразвитостью революционного сознания. Следует, таким образом, говорить об исторических причинах, обусловивших общность в мировоззрении революционных романтиков и некоторых представителей чартистской поэзии, а отнюдь не о каких-либо идейных «заимствованиях».

Наименее убедительно разработаны в большинстве статей (за исключением статьи М. Алексеевой, тематически отличной от остальных) вопросы художественного метода. В чем отличие метода Линтона от метода романистов «блестящей школы» так и не выяснено; не выяснено и отличие метода Брэмсбери или Резерфорда от метода критических реалистов, с одной стороны, и натуралистов, с другой. Можно ли согласиться с утверждением Л. Аринштейна в статье о Брэмсбери, что заслуга этого художника «скорее в самом факте изображения», «в том, что он сумел назвать типичных представителей своей эпохи, но не в том, как он их показал».

Не отнимая у авторов статей об английской демократической литературе последней четверти XIX века заслуги привлечения нового, нужного, малоизученного материала, мы, естественно, ждем от них не только информации, но и анализа, своих, более или менее отчетливых суждений о художественной специфике привлеченного к исследованию материала.

Однако все эти критические замечания не снимают высказанного уже общего впечатления: сборник, составленный из работ молодых ленинградских авторов, — полезная, ценная, интересная научная публикация.

Л. Андреев, З. Гражданская, Е. Цыбенко

За деловое и объективное обсуждение проблем литературоведения

В № 9 журнала «Иностранная литература» была напечатана статья Т. Мотылевой «Так ли надо изучать зарубежную литературу?», в которой шла речь о «Курсе лекций по истории зарубежных литератур XX века», выпущенном в начале текущего года издательством МГУ.

Мы не намерены, конечно, оберегать книгу от критики или же изображать ее свободной от недостатков. «Курс» в основном был написан в 1952—1953 годах, вышел из печати до XX съезда нашей партии, а теперь нам ясно видны серьезные недостатки, которые были свойственны нашему литературоведению в те годы и которые наложили свою печать и на нашу работу. Их выяснение и критическое обсуждение необходимо, в нем нуждается и авторский коллектив «Курса», тем более, что он в большей своей части состоит из молодых исследователей, для которых участие в работе над «Курсом» — первая серьезная литературоведческая работа.

Т. Мотылева стремилась вести речь прежде всего о концепции «Курса лекций». Основные критические замечания рецензента касаются методологических принципов книги. Именно поэтому Т. Мотылева считает, что «зарубежную литературу надо изучать не так», как это полагается в книге. Однако на самом деле рецензент не рассматривает концепцию и методологию «Курса». По преимуществу речь идет в статье о некоторых проблемах декаданса. Возражения, связанные с этой проблемой, оказываются основным аргументом, позволяющим Т. Мотылевой заявить, что «зарубежную литературу надо изучать не так».

Т. Мотылева упрекает авторов «Курса» в том, что они говорят о декадансе кратко, энергично, но легковесно. О таких писателях, как Пруст, Верлен, Уайльд в «Курсе лекций» говорится действительно кратко, слишком кратко для таких крупных и известных писателей. Это недостаток «Курса» Но разобрать концепцию курса точно и объективно можно лишь в том случае, если рассматривать не только то, чего в книге недостает, но и то, что в ней есть.

В «Курсе лекций» главным образом говорится о проблеме реализма, о борьбе направлений в литературе, ведется речь о специфике развития искусства в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. Возникают и другие существенно важные, порой дискуссионные проблемы — например, вопрос о периодизации.

Пристальное внимание уделено в «Курсе» совершенно недостаточно исследованному пролетарскому искусству, значению марксистской эстетической теории в общем процессе литературы конца XIX — начала XX века. Поднимаются и другие, ранее не освещенные в подобных работах проблемы, например вопрос о связи зарубежных литератур с русской культурой и т. п.

Все это, однако, остается вне поля внимания рецензента. Оставляя за пределами своей статьи эти существенно важные вопросы и сосредоточивая внимание по преимуществу на проблеме декаданса, рецензент создает у читателя неточное представление о рецензируемой книге и проводит такую точку зрения, с которой мы не можем согласиться. Мы считаем поэтому необходимым остановиться на некоторых принципиально важных вопросах, разъяснить позицию, нашедшую отражение в «Курсе лекций».

Известно, что одним из самых коренных вопросов истории литературы — и искусства в целом — эпохи империализма, периода после Парижской Коммуны является вопрос о характере и направлении развития новаторского искусства. Известно, что усиленно развивающиеся с конца XIX века различные декадентские школы пытались выступать как знаменосцы такого искусства, что формалистическое искусство присвоило себе наименование «авангардистского», то есть новаторского искусства Известно далее, что эта оценка формализма была прочно закреплена соответ-

ствующими направлениями буржуазной эстетической мысли с начала XX столетия. Опыт классической литературы, реализм, как и прогрессивный романтизм, были осуждены «модернистами» и «авангардистами». Реализм считался и считается ими методом «буржуазного» искусства, пренебрежительно третируется как нечто такое, что «вышло из моды»; «устарело», по их мнению, и романтическое искусство, искусство Гюго или Байрона.

Известно, что плодотворное участие коммунистических партий зарубежных стран в развитии эстетики и искусства, деятельность пролетарских писателей, писателей-коммунистов сбрасывается со счетов буржуазным литературоведением, как не имеющее отношения к «подлинному» искусству, а за пределами многих историй литературы, выпущенных за рубежом, оставлены не только писатели-коммунары и рабочие писатели более поздней поры, но и Франс, Роллан и другие реалисты.

Небезынтересно отметить, что в проходящих сейчас дискуссиях в том или ином виде возрождаются иногда «традиционные» для буржуазного литературоведения взгляды. Так, польский литератор Ян Котт считает, что в последние десятилетия революционность и новаторство в искусстве оказались на разных полюсах, что не реализм, а сюрреализм воплощает в себе революционные и новаторские тенденции.

Буржуазное литературоведение стремится оторвать искусство от подлинно революционных движений, объявить пролетариат и его партию некомпетентными в вопросах искусства, старается «освободить» искусство от политики, с тем чтобы канонизировать буржуазно-декадентское направление в искусстве, отождествив его с самим искусством, «чистым» и абсолютным. Метод правдивого, объективного искусства давно уже атакуется правым крылом буржуазной мысли как материализм.

Известно вместе с тем, что реализм не только не «вышел из моды», но усиленно и плодотворно развивается и в XX веке благодаря деятельности самых различных художников — от пролетарских революционеров до честных буржуазных писателей, не утративших стремление дать объективное освещение жизни. Бурно развивающееся освободительное движение — от Коммуны до национально-освободительных и антиимпериалистических движений наших дней — рождает большую литературу, выдвигает многочисленных художников. Все они стремятся к искусству, способному объективно и глубоко выразить сущность общественной жизни нашей эпохи.

На определенном этапе развития этого искусства в связи с распространением марксистско-ленинской методологии насущной задачей становится преодоление ошибочного взгляда на формализм как на метод передового искусства. Отсюда, например, острые дискуссии о формализме и реализме в немецкой антифашистской прессе, во Франции и других странах в 30-е годы. «Ликвидация социальной неграмотности», как говорил Арагон, воспитание подлинно революционного сознания сопровождались отрешением от формализма многих зарубежных писателей. Важной, жизненно важной задачей оказывается для зарубежного интеллигента осознание того, что революционное искусство—это не искусство, наиболее «радикально» рвущее с традициями классического искусства, предельно необычное формально, а искусство которое углубляет наше познание действительности и тем самым выполняет революционную роль, показывая развитие самой общественной жизни.

Жизненно важной для искусства задачей оказывается понимание того, что реализм и революционность не только не исключают друг друга, но что подлинная революционность, отличная от индивидуалистического анархического бунтарства, естественно проявляет себя в искусстве правдивом, объективно рассказывающем о жизни общества, борьбе классов.

Сложность вопроса заключается в том, что борьба двух культур, в острой форме развертывающаяся в искусстве XX века, отнюдь не воплощается в примитивно-наглядном сопоставлении «плохого» и «хорошего». Дело не столько в том, что среди декадентов немало талантливых писателей. Дело в сложном сочетании различных тенденций в творчестве многих писателей. Дело в том, что даже некоторые «модернисты» кое в чем обогатили искусство. Роман Марселя Пруста, например, конечно, привносит новые элементы в изображение душевной жизни человека. Но безусловным является и то, что роман Пруста был новым этапом на пути развития субъективизма в искусстве и отступления от жизненной правды. Пруст дробил, изолировал человеческую личность, отвлекал от изучения главного, от раскрытия общественного человека, от постижения жизни в ее коренных вопросах.

Новаторство не всегда совпадает с прогрессом. Формалисты, сторонники субъективистских эстетических принципов преуспели в своем занятии; десятки лет они занимаются поисками «нового» во что бы то ни стало, ничем не брезгуя, лишь бы это не было похоже на «старое». И за ними числится немало эффектных находок. Но подлинные открытия совершены все-таки теми художниками, которые стремились и стремятся к познанию жизни, не забывая, как нуждается человечество в этом познании. Эти художники открыли для нас целый новый мир — мир двадцатого столетия. Возникли и новые формы искусства.

Защищая мысль о новаторской сущности реализма, мы отнюдь не ограничиваем понятие реализма какими-то определенными особенностями формы: правдивое искусство многообразно, реалистическими могут быть и произведения, формально «необычные». Нелепо, конечно, именовать

формализмом любые искания в области формы, но необходимо четко улавливать принципиальную, качественную границу, отделяющую формализм, декаданс вообще — от реализма. В статье о реалистах Запада, напечатанной в «Литературной газете» 25 августа, Т. Мотылева, ставя вопрос о сложном «переплетении» реализма и декаданса в современной литературе, делает грань между ними зыбкой. Вряд ли следует фетишизировать сложность литературных явлений. Нельзя и сводить различие декаданса и реализма к вопросу об умонастроениях писателя. «Взволнованность по поводу страданий людей», на которую опирается Т. Мотылева, можно разыскать даже у Селина, в романе «Смерть в кредит» например, но творчество Селина тем не менее — одно из самых отвратительных порождений декаданса. Критерий «взволнованности» слишком неопределенен. Многие писатели современности по-декадентски отвечают на эту именно «взволнованность» проникаясь безысходным пессимизмом, отвращением к жизни и превращая искусство в плод субъективистских построений. Конечно, нужно разбираться в истоках и общественном звучании даже пессимизма — пессимизм, например, таких американских писателей конца XIX века, как А. Бирс или С. Крейн, резко контрастировал с лозунгами официальной буржуазной пропаганды о «здоровой» Америке. Это так. Но несмотря на это, пессимизм все-таки остается пессимизмом.

Сложность вопроса заключается в том, что многие декаденты считали себя бунтарями. Учитывая это, мы должны однако четко разграничить субъективную и объективную сторону явлений.

Рецензент упрекает Л. Андреева в том, что он почувствовал в поэзии Верлена лишь «выражение враждебных нам взглядов». Но это домысел Т. Мотылевой, нужный ей для уничижения концепции книги для того, чтобы столкнуть Л. Андреева и других авторов книги с Горьким, а тем самым сделать их посрамление почти официальным и совершенно безусловным. Оставляя в стороне вопрос о своеобразном использовании рецензентом авторитета Горького, мы отмечаем лишь то, что Л. Андреев нигде не говорит о том, что поэзия Верлена — лишь «выражение враждебных нам взглядов». Вообще в книге нет характеристики Верлена. Т. Мотылева использует общую характеристику декаданса, данную во «Введении». Однако нельзя не заметить того обстоятельства, что рецензент критикует эту характеристику, чуть ли не буквально повторяя при этом содержащиеся во «Введении» положения. Т. Мотылева пишет, что «для нас небезразлично, выступали ли отдельные писатели с позиций открытой империалистической реакции или же с позиций бунта...» И во «Введении» (стр. 22) говорится, что мы должны оценить «то отвращение, которое зачастую испытывали к буржуазии... многие декаденты», оценить их бунтарские настроения, ту трагическую ситуацию, которая создавалась для многих из них.

Но при всем этом мы, указывая на сложность вопроса, считаем необходимым и важным заострить внимание именно на объективном значении тех тенденций, которые развивались и в творчестве Верлена и которые объективно и тогда, в конце XIX века, играли роль реакционную в области искусства, активно противостояли тем принципам, с которыми выступали писатели-демократы. Будучи связанными с кризисным состоянием буржуазной идеологии, с анархо-индивидуалистической идеологией, эти тенденции развивались и становились все более губительными для искусства, которое отвлекалось от своей основной функции — специфического отражения действительности — и разрушалось, превращаясь в предмет формальных изысканий. И уже бесспорным нам представляется, что субъективистские принципы *всегда* использовались буржуазией для борьбы с передовой демократической идеологией, для целей не только литературной, но и политической борьбы. Не отвечая прямо на этот вопрос, рецензент ссылается на авторитет Горького, который, по мнению Т. Мотылевой, «во всяком случае так не думал».

В нашем кратком ответе мы не можем подробно говорить о беспощадной борьбе Горького против декадентского искусства. Но нельзя не напомнить, что, указывая на противоречия и талантливость некоторых поэтов-декадентов, Горький видел в искусстве декаданса именно средство борьбы реакции против прогресса. В своей характеристике декаданса мы опирались и на высказывания Горького, который говорил о той опасной болезни, «которую взлелеяли и культивировали... Верлены и Метерлинки». Горький считал, что «со всех трех точек зрения декаденты и декадентство — явление вредное, антиобщественное, явление, с которым необходимо бороться».

Вряд ли поэтому апелляция Т. Мотылевой к авторитету Горького уместна и убедительна, вряд ли она поможет делу борьбы против декаданса.

Вопрос о судьбах и характере литературных направлений в XX веке — далеко не академический вопрос. Его решение во многом определяет пути и направление развития современной литературы.

Исходя из всего этого, авторы «Курса лекций» и выступили против концепции историко-литературного процесса в XX веке, которой свойственно барски-эстетское пренебрежение к революционному искусству, пренебрежение, встречающееся порой даже среди наших литературоведов. Полемическая заостренность «Курса» привела в ряде случаев к некоторой односторонности в освещении материала. Это надо отметить и исправить. Но считая необходимым признать это, мы хотели бы

вновь подчеркнуть, что принципы развитой в «Курсе» концепции направлены против неверного, на наш взгляд, истолкования литературы XX века, которое связано по существу с идеализацией декаданса и приуменьшением историко-литературного и художественного значения подлинно революционной и — в целом — реалистической литературы.

В анализе декаданса мы исходили из того, что недопустимо для нас идеологическое разоружение перед проявлениями буржуазной идеологии. XX съезд нашей партии указал на опасность уступок буржуазной идеологии, ослабления борьбы с ней. Наши книги должны, обязаны быть боевыми и наступательными. В них уместен и так обеспокоивший Т. Мотылеву «сердитый» тон некоторых характеристик «Курса» — вряд ли следует говорить благожелательно о враждебных нам принципах декадентского искусства.

В вопросе о декадансе мы исходили и из воспитательных целей «Курса» и из тех крайне скромных возможностей, совершенно не принимаемых во внимание рецензентом, которые предоставляет нам до предела урезанная вузовская учебная программа. Мы считаем, что вузовские лекционные курсы — по всей сумме причин — должны сосредоточивать внимание студентов на творчестве великих реалистов, а не на углубленном изучении эстетики декаданса.

Вот почему нам показалась странной попытка Т. Мотылевой в какой-то мере реабилитировать декаданс и защитить его от авторов «Курса лекций». Упрекая авторов «Курса» в упрощенчестве, порицая концепцию «Курса» в целом — и не соглашаясь при этом по преимуществу с недооценкой ряда явлений декаданса, — Т. Мотылева тем самым ставит под сомнение закономерность осуществленного в «Курсе» выдвижения на первый план реалистической литературы, связанной с революционными и демократическими движениями нашего времени.

Рецензия возбуждает мысль о том, что насущной задачей советского литературоведения является прежде всего разработка вопросов декаданса и выработка более терпимого к нему отношения. Да, о явлениях декаданса надо писать полнее и сложнее, чем это сделано на некоторых страницах «Курса», но не это является наиболее существенной и насущной задачей марксистского литературоведения, что особенно ясно в свете развернувшихся сейчас у нас и за рубежом дискуссий.

Большое место в рецензии занимает и связанный с предшествующим вопрос о натурализме. По этому существенному вопросу есть разные мнения. Согласно тому, к которому присоединяется Т. Мотылева, натурализм конца XIX века — явление неоднородное и противоречивое, некий «неполноценный реализм». Т. Мотылева добавляет к этому, что натурализм не существовал в «чистом» виде — не было натурализма как метода.

Однако при решении этого вопроса не следует забывать о разнице между литературным течением и художественным методом. Необходимо четко и точно определить черты натуралистического метода. В «Курсе» и определяются черты метода, именно метода. Совершенно бесспорно, что натуралистическое течение в литературах конца XIX века было сложным, неоднородным явлением. Тогда натурализмом подчас именовалось и то, что на деле было реализмом. В ряде стран натуралистические школы сыграли известную положительную роль — например, в Германии в 80-х годах прошлого столетия. Недостатком «Введения» в «Курс лекций» и ряда глав (обзорные главы о французской, немецкой и других литературах) является то, что там не подчеркнуто это обстоятельство. Но неверно подменять вопрос о методе вопросом о течении, как это делает Т. Мотылева.

Был ли наряду с натуралистическим течением натуралистический метод? Т. Мотылева утверждает, что не был в «чистом» виде. Но история литературы убеждает нас в том, что был и в «чистом» виде. Правда, все это незначительные произведения и незначительные писатели — такие, например, как большинство произведений Шляфа, Гюисманса, как творчество Гиршфельда и многих других. Они поэтому и были незначительными, что были «чистыми» натуралистами. Золя, Гауптман или Норрис потому и были значительными, что не были «чистыми» натуралистами. Но и в их творчестве можно увидеть черты натуралистического метода, который в некоторые периоды их развития был господствующим, что вело к творческим неудачам даже таких крупных писателей.

Тот или иной метод вообще редко воплощается в «чистом» виде. Реальная жизнь литературы крайне сложна, и чаще в творческом методе писателя обнаруживается слияние различных тенденций, а иногда и весьма противоречивых принципов. Строго говоря, метод любого значительного писателя неповторим. Но это не делает бессмысленными попытки теоретиков литературы классифицировать художественные методы, говорить о методе, например, критического реализма или социалистического реализма, хотя даже такой «пробный камень» критического реализма, как метод Бальзака или Диккенса, далек от лабораторно «чистого» состояния, ему присущи и романтические черты. Почему для натурализма должно быть сделано исключение?

Мы считаем натурализм антиреалистическим методом не потому, что пользуемся той схемой, которую нам подсказывает Т. Мотылева, сообщая читателю, что авторы «Курса» знакомы с правилами элементарной логики. Кстати, в «Курсе» нигде не говорится о том, что натурализм (а тем более натуралистические течения кон-

ца XIX века) «равен искусству империалистической реакции». Концепция «Курса» заключается в том, что натурализм как метод есть одно из проявлений декаданса, что этот метод тем самым — в сфере искусства — реакционный. История литературы убеждает нас и в том, что в плане политическом, в плане общественной практики лозунги натурализма — «чистого», если пользоваться терминологией рецензента, — суть буржуазно-объективистские лозунги. Мы это стремились доказать в «Курсе» на ряде примеров, на натуралистических увлечениях Золя и др.

Т. Мотылева заявляет, что нет оснований отождествлять натурализм как метод с откровенно антиреалистическими течениями декаданса. Но в рецензии возникает явное противоречие, ибо несколькими строками выше Т. Мотылева справедливо говорит об этом методе, как о методе, который «уводил писателей в сторону от реалистических принципов типизации, подменяя социальные понятия биологическими, насаждал вредные для искусства навыки поверхностной и объективистски бесстрастной фиксации явлений». И это ли не черты антиреалистического метода?! Мы в своем определении метода натурализма опирались не на арифметические выкладки, как это полагает рецензент, а на анализе тех самых черт натурализма, о которых говорит и Т. Мотылева.

Т. Мотылева делает лишь несколько замечаний по поводу постановки проблемы реализма. Возражения, собственно, сводятся к тому, что, как кажется рецензенту, авторам «Курса лекции» «хотелось бы оценивать литературу критического реализма, исходя не из того, насколько она последовательно демократична, а из того, насколько она сознательно революционна». Зачем, однако, рецензенту вновь гадать о том, что авторам «хотелось бы»? Очевидно, потому, что сам текст книги никак не может подкрепить этого замечания, а, наоборот, опровергает его. Т. Мотылева ссылается на отсутствие отдельной главы о Т. Манне — то есть опять на то, чего нет в книге. Но в обзорной главе о немецкой литературе Томасу Манну дается весьма высокая оценка, которая, кажется, не вызывает у рецензента сомнений. Однако дело, мы надеемся, не в одном Томасе Манне. Во «Введении» положительно оценивается творчество не только мелкобуржуазных, но даже буржуазных писателей, выступавших с робкой и ограниченной критикой капитализма. Эти писатели были далеки от сознательной борьбы против империализма и действительно во многом ошибались. Включены ли они в «Курс»? Да, и в значительной степени. Если обратиться, например, к той же Германии, то там, кроме Т. Манна и Г. Гауптмана, весьма подробно и с высокой оценкой говорится о Крецере, Поленце, а также Берте фон Зуттнер, Келлермане и ряде других писателей, хотя они — что, очевидно, известно и Т. Мотылевой—никак не были обладателями «ясно выраженных передовых взглядов». И о подобных писателях говорится в каждом из разделов «Курса».

Рецензент упрекает Л. Андреева в том, что он видит в общедемократической позиции критических реалистов лишь источник слабости. Но если отвлечься от предвзятых мнений и внимательно прочесть текст — что и обязан сделать объективный рецензент,— то нетрудно убедиться, что это не так. И опять же Т. Мотылева, возражая автору, почти буквально повторяет его слова. Т. Мотылева пишет, что критические реалисты — и в этом их заслуга — отражали «протест со стороны широких слоев населения». На стр. 27 «Введения» пишется, что к писателям пролетарским «тесно примыкали писатели-демократы, отражавшие антиимпериалистические настроения широких кругов населения, разоряемого и эксплуатируемого монополистами». Далее, на страницах 29—31 это положение развивается, а на 31 странице указывается, что общедемократическая позиция писателей была источником их противоречивости. Создается впечатление, что рецензент прочитал текст книги лишь выборочно — и с явной тенденцией.

Т. Мотылева упрекает авторов «Курса лекций» в том, что они не вполне учитывают сложность идейно-творческих процессов, проходивших после Октябрьской революции. Но упрек этот, во-первых, преждевременен — рецензируемая часть «Курса» посвящена литературе до Октября, и о всей сложности процессов после революции речь будет идти во второй части. В первой части вопрос о влиянии Октябрьской революции поставлен лишь в связи с творчеством некоторых писателей.

В тех же конкретных замечаниях, которыми Т. Мотылева подкрепляет свой вывод,— замечаниях о Шоу и Голсуорси,— не заметно сколько-нибудь плодотворное углубление вопроса. Но преуменьшение влияния Октябрьской революции на творчество зарубежных писателей в них сказывается.

Так, в главе З. Т. Гражданской о творчестве Шоу говорится об усилении критических, сатирических тенденций в творчестве Шоу после Октябрьской революции. Т. Л. Мотылева безапелляционно осуждает эту точку зрения, так как, по ее мнению, все послеоктябрьские произведения Шоу несравненно ниже в художественном отношении его первых пьес. Мы не можем согласиться с этим положением. Среди пьес Шоу, написанных после 1917 года, имеются и такие, как сатирическая политическая комедия «Тележка с яблоками» и историческая драма «Святая Иоанна», дающая образ народной героини. Эти пьесы вполне могут выдержать сравнение с лучшими ранними драмами Шоу, а во многих отношениях (и именно под влиянием Октябрьской революции) представляют собой новый этап.

Т. Мотылева не согласна с оценкой, которую автор главы о Голсуорси Д. Жантиева дает его романам 20-х годов. Она считает, что эта оценка вызвана предвзятым желанием Д. Жантиевой «опорочить» эти романы на том основании, что Голсуорси не понял исторического значения Октябрьской революции. Далее она пишет: «Понятно, что антиреволюционные предрассудки Голсуорси ограничивали силу его реализма, шли ему во вред как художнику». Но о чем же, как не об ограниченности силы реализма в последней трилогии о Форсайтах, в особенности в «Лебединой песне», идет речь в главе? Д. Жантиева доказывает это положение, руководствуясь сравнением последних романов цикла с «Собственником», первым романом о Форсайтах, который благодаря своей большой реалистической силе занимает центральное место в творчестве Голсуорси. Д. Жантиева в то же время говорит и о ценной критической стороне «Современной комедии», в которой настойчиво звучит мотив гибели правящего класса. Упрек в желании «опорочить» романы Голсуорси послеоктябрьского периода никак не подтверждается содержанием главы.

Т. Мотылева говорит и о недостатках отдельных глав «Курса». В этой части рецензии она делает ряд верных критических замечаний. Мы не намерены в данной статье вступать в спор с рецензентом по тем второстепенным вопросам, по которым не можем согласиться с Т. Мотылевой. Но мы считаем необходимым остановиться на вопросе, который является принципиальным — на вопросе о стиле и методах полемики.

Замечания Т. Мотылевой об отдельных главах предваряет своеобразная «шапка» — рассуждение о пережитках вульгарного социологизма в нашем литературоведении. Это, так сказать, теоретическая база критических замечаний рецензента. Мы, однако, полагаем, что далеко не все то, что не нравится Т. Мотылевой или не совпадает с ее мнением, является вульгарной социологией, упрощенчеством, схематизмом, схоластикой и пр. А именно так оказывается в рецензии. Тов. Мотылева чрезвычайно легко оперирует «отпугивающими ярлыками», в ее статье целый арсенал «проработочной» терминологии, которую она щедро и сердито раздает авторам «Курса». Можно, конечно, пользоваться и этой терминологией, но она нуждается в серьезных доказательствах. А замечания рецензента, к сожалению, далеко не всегда убедительны и точны.

Так, главы о французской литературе фигурируют в качестве одного из проявлений пережитков вульгарной социологии, согласно концепции Т. Мотылевой. Но чем это тяжелое обвинение доказывается? Тем, что об эстетической ценности Мопассана в «Курсе» говорится «сухо». Этот упрек вполне справедлив. Но при чем тут вульгарная социология? Тем более, что критические наблюдения Л. Андреева над произведениями Мопассана Т. Мотылева считает верными.

Здесь возникает и еще один существенный вопрос. Это вопрос о праве литературоведа оценивать литературные явления во всей их сложности, а не просто восхищаться Мопассаном или Ролланом. Речь идет о действительно очень сложных явлениях — такими были произведения и Мопассана, и Роллана, и Шоу, и Лондона, и многих других писателей. Нужно объяснить корни и проявления их противоречивости, а не оперировать понятием «нравится — не нравится». Это, очевидно, ясно и Т. Мотылевой, но все же серией риторических вопросов она внушает недоверие к этому праву исследователя.

Недовольство рецензента вызывает тот факт, что Л. Андреев отмечает некоторый спад реализма в предвоенных романах Франса. Это, вообще говоря, не есть открытие Л. Андреева. Но почему же это вульгарная социология? Неясно, что вызывает здесь возмущение, так как вместо аргументации рецензент ставит восклицательный знак. Кстати, это не единственный случай, когда роль аргументов и доказательств в статье Т. Мотылевой играют восклицательные и вопросительные знаки.

Далее Т. Мотылева (в характерной для всей рецензии манере говорить приблизительно) обвиняет Л. Андреева в приукрашивании образа Бержере и сообщает известный факт, что Франс иронизировал над своим героем — хотя в «Курсе» об этом пишется довольно ясно (см. стр. 170, 171, 172). Рецензент сообщает, что Л. Андреев несправедлив к Роллану, так как пафос образа Жана-Кристофа усматривает якобы в «ставке на создание душевной гармонии» избранной «личности»,— хотя на самом деле в главе о Роллане пафос образа Жана-Кристофа усматривается в противопоставлении миру буржуазии прекрасной человечности, большого народного искусства (см. стр. 194—195), а рассуждения «о ставке на личность» связаны с рассмотрением противоречий Роллана.

Подгоняя текст рецензируемой книги к предвзятой схеме, которая присуща статье, Т. Мотылева пишет, что Е. Цыбенко старательно отмежевывает от натурализма «Мужиков» Реймонта, так как тоже «усвоила», что принадлежность к натурализму «политически порочит» писателя. Но, рассматривая роман Реймонта, Е. Цыбенко не стремилась выдать писателю аттестацию о благонадежности. Этого нет. Если добросовестно прочитать текст книги, то легко заметить, что Е. Цыбенко, признавая факт влияния натурализма на роман, доказывает, что роману чужд объективизм натуралистов, фактографичность (см. стр. 619). Е. Цыбенко считает, что роман «Мужики» — «выдающееся произведение критического реализма». Т. Мотылева с этим не согласна? Возможно, но зачем же к иному, отличному от мнения

рецензента мнению столь бездоказательно применять «отпугивающие ярлыки», в применении которых Т. Мотылева обвиняет авторов «Курса».

«Отступление от истины в угоду схеме», подрывающее у рецензента «доверие к автору», Т. Мотылева поторопилась увидеть даже в основательном предположении некоторых литературоведов-полонистов относительно того, что рабочие-демонстранты в поэме «Пан Бальцер в Бразилии» поют «Интернационал». Это предположение приписано рецензентом Р. Самарину, хотя оно лишь приведено в главе Р. М. Самарина о Конопницкой.

Мы считаем, что в ряде спорных случаев правы авторы, а не Т. Мотылева, но мы не рискнем назвать рецензента «восторженным упрощенцем», как это она делает по адресу авторов, на том основании, например, что Т. Мотылева приписывает Шоу разоблачительные тенденции в образе Барбары, которых на самом деле нет. Концовка пьесы «Майор Барбара» отнюдь не пронизана иронией Шоу по адресу «барышни-филантропки», как утверждает рецензент. Майор Барбара — одна из положительных героинь Шоу, занимающих определенное место в его концепции положительного героя, который ищет практических путей к осуществлению своих идеалов. Не сознательная насмешка Шоу над своей героиней, а именно его заблуждения и иллюзии сильнее всего сказались в финале этой пьесы.

Т. Мотылева сделала в своей статье ряд правильных замечаний, полезных для нас. Но тем огорчительнее заметить в ее выступлении очертания пресловутой «критической дубинки», с помощью которой этот квалифицированный критик приветствует появление в печати группы молодых литературоведов. Мы считаем себя обязанными отметить это потому, что характерный для рецензии высокомерный тон, приемы «проработочной» критики, тенденциозное обращение с текстом книги мешают нашему общему делу, не способствуют, а препятствуют возникновению того «свежего ветра творческих дискуссий», о котором заботится, судя по ее словам, Т. Мотылева.

«Курс лекций», о котором идет речь,— это еще не учебник. Коллектив авторов, работающих над книгой, взял на себя смелость наметить отправные пункты для работы над стабильным учебником. Лишь в результате совместных усилий, лишь в результате делового и объективного обсуждения серьезных, волнующих сейчас всю литературную общественность вопросов может возникнуть полноценный стабильный учебник.

ОТ РЕДАКЦИИ

Советский читатель внимательно следит за развитием современной зарубежной литературы. Отсюда повышенный интерес — не только со стороны педагогов и студентов — к новому университетскому учебнику по иностранной литературе XX века, вышедшему под редакцией Л. Андреева и Р. Самарина.

Учебником заинтересовалась и наша литературная общественность. В Москве и Ленинграде состоялись собрания писателей, посвященные его обсуждению. Участники собраний приветствовали введение в учебник нового, обширного материала о жизни и творчестве наиболее крупных болгарских, польских, румынских, чешских и венгерских писателей, благодаря чему значительно расширился кругозор студентов и всех, кто интересуется зарубежной литературой. Вместе с тем, в большинстве выступлений отмечались и серьезные недостатки книги: схематизм ее концепции, вульгаризация литературного процесса, бессодержательность многих литературных характеристик.

Естественно, что журнал «Иностранная литература» не мог пройти мимо этого учебника. Этим и объясняется появление в № 9 нашего журнала статьи Т. Мотылевой «Так ли надо изучать зарубежную литературу?», в которой автор выступает против упрощения и обеднения картины зарубежной литературы XX века, против вульгарного отождествления политических взглядов того или иного писателя с его творчеством.

Печатая ответную статью тт. Л. Андреева, З. Гражданской, Е. Цыбенко, редакция считает, что принципиальные вопросы, имеющие первостепенное значение в области изучения литературы XX века, не получили у них более полного, более ясного освещения, хотя именно это и представило бы интерес.

В статье Т. Мотылевой не вскрыты с достаточной ясностью методологические корни критикуемых ею ошибок, в ряде случаев не предложено решений поставленных ею вопросов. Однако нельзя согласиться с авторами «Курса лекций», когда они приписывают Т. Мотылевой мысль о том, будто «насущною задачей советских литературоведов является прежде всего разработка

вопроса декаданса и выработка более терпимого к нему отношения». Это не соответствует действительности и по существу является рецидивом тех методов «критики», от которых раз навсегда следует отказаться.

У авторов статьи была полная возможность вести именно принципиальный разговор, но они не воспользовались ею, предпочтя кропотливую самозащиту, хотя серьезнейшие недостатки «Курса лекций по истории зарубежных литератур XX века» являются совершенно очевидными и бесспорными. Отсутствие в должной мере самокритики не может помочь коллективу исследователей улучшить их работу и дать новое издание их труда, которое удовлетворяло бы серьезным требованиям.

Недостатки «Курса лекций», отмеченные на собраниях писателей и в статье т. Мотылевой, свойственны не одной только этой книге, но также и хрестоматии по зарубежной литературе XX века, авторы которой исключили произведения Ремарка, Тагора, Хемингуэя, Фейхтвангера, Роже Мартен дю Гара и др.

Как известно, эти ошибки были типичны для большинства книг, статей и диссертаций по новейшей зарубежной литературе, выходивших за годы, предшествовавшие историческому XX съезду КПСС. На этом съезде настойчиво прозвучало требование партии: со всей серьезностью и научной добросовестностью подходить к явлениям идеологии.

Авторы «Курса лекций» сочли возможным напечатать в 1956 году свой труд, не пересмотрев целого ряда положений, не вдохнув в учебник того нового, которым должно проникнуться наше литературоведение.

Мы хотим верить, что коллектив авторов в самом ближайшем будущем примет плодотворное участие в нашем общем стремлении поднять уровень марксистско-ленинской истории современной зарубежной литературы. Только подлинная наука может привлечь симпатии наших друзей и внушить уважение нашим противникам.

Что же касается большого и глубокого принципиального разговора об основных закономерностях развития зарубежных литератур XX столетия, о научном, а не догматическом применении ленинской теории двух культур, о научном, а не схематическом представлении о диалектических закономерностях развития литературы в эпоху империализма, то редакция рассчитывает напечатать ряд статей по этим весьма актуальным вопросам и обращается с предложением написать эти статьи к советским и зарубежным историкам литературы.

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Международная анкета

В майском и августовском номерах журнала были опубликованы полученные нами ответы на Международную литературную анкету, проводимую редакцией «Иностранной литературы» по следующим двум вопросам:

1) Над какими произведениями Вы сейчас работаете?

2) Каковы Ваши ближайшие творческие планы?

В этом номере мы знакомим читателей с новыми письмами, в которых писатели различных стран рассказывают о своей работе и о своих литературных замыслах.

Австралия

Фрэнк Харди

У меня почти готов новый роман, но я не могу рассказывать о его содержании в письме. И хотя я не удовлетворен в общем своей работой за последние три года, этой рукописью я доволен.

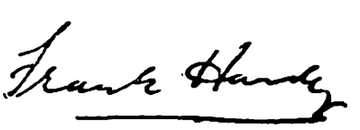
Помимо рассказов, которых я пишу около десяти в год, у меня есть план трех романов. Пожалуй, это уже больше, чем план, так как все эти три романа находятся в той или иной стадии работы.

Первый роман основан на воспоминаниях моей юности и молодости. Роман расскажет о том, как молодой человек логикой всей своей жизни приведен к коммунистическому движению. В центре книги сложные взаимоотношения между отцом и сыном, обостряющиеся тем, что сын становится коммунистом, а отец остается социал-демократом.

Второй роман будет посвящен докерам, судостроителям и морякам Сиднея. Я начал этот роман два года назад, когда работал кочегаром на пароходе, но потом отложил роман в сторону, так как был недоволен его качеством. Сейчас я чувствую, что материал отстоялся, и я могу написать гораздо лучше. К концу года я хочу поработать в Сиднее докером, чтобы собрать дополнительный материал и возобновить личные контакты с героями своего будущего романа.

В основу третьего романа будет положена жизнь австралийского писателя Генри Лоусона. Биографические и исторические материалы для этого романа я собираю с 1952 года и в моей картотеке уже накопилось много документальных сведений, относящихся к периоду 1870—1922 годов. Предстоит еще большая и трудная работа.

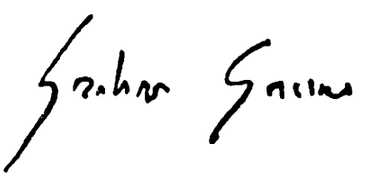
Эти три романа, если мне удастся их написать, будут основными моими литературными работами.



Англия

Грэхем Грин

В настоящее время я работаю над киносценарием по пьесе Бернарда Шоу «Святая Иоанна». Следующей моей работой будет пьеса под названием «The Potting Shed», но, как вы понимаете, никто не может рассказать содержание пьесы до тех пор, пока она не закончена.



Болгария

Стоян Даскалов

Только недавно я закончил переработку романа «Путь», и главная моя задача сейчас — написать новый роман «Первая дружба». Я его считал готовым, но, оставив на время, нахожу теперь, что некоторые главы следует переработать с учетом новых обстоятельств. Роман мой затрагивает проблему духовного роста и воспитания молодого человека, знакомящегося с людьми разных общественных слоев и стран. Особенно благотворно влияет на него пребывание в Москве и знакомство с советскими людьми. Это и решает его дальнейший путь. Он возвращается в Болгарию с ясной целью в жизни, с готовностью стать строителем новой жизни у себя на родине. Он не пытается механически переносить советский опыт, а творчески, с учетом местных условий, работает над преобразованием родной страны. Так на фоне дружбы между городом и деревней, между Советским Союзом и Болгарией, на фоне мира и общения между народами раскрывается богатая конфликтами жизнь, оформляются новые характеры, показывается новый лик освобожденной Болгарии.

Я рад, что на экранах Москвы, Ленинграда и других городов СССР демонстрировался наш фильм «Неспокойный путь», сценарий которого я написал по роману «Своя земля».

Мне хочется сказать, что я написал новый сценарий — тоже на тему перестройки болгарского села.

Одновременно я уже год работаю над сборником коротких рассказов о современном деревенском быте. На протяжении последних лет, когда речь заходит о состоянии болгарской литературы, обычно отмечается отставание жанра короткого рассказа, который был излюбленной формой наших крупнейших прозаиков: Вазова, Йовкова, Елина-Пелина. Почти все наши писатели после них вошли в литературу как новеллисты. Рассказ стал традиционной формой. Я тоже начал с рассказов. И хотя в последнее время моим любимым жанром стал роман, я никогда о них не забывал. С истинным удовольствием в минуты вдохновения я писал и пишу также рассказы для детей. В своем новом сборнике рассказов я хочу прежде всего показать некоторые отрицательные черты нашей жизни, трудности воспитания нового человека, все те пережитки

прошлого, которые мешают нашему движению вперед независимо от того, в ком они проявляются,— в руководителях, которые применяют порочные методы работы, или во внутренней жизни самих коллективов.

Каковы мои творческие планы? Я хотел бы побывать во многих странах мира, путешествовать и обогащать свой золотой творческий фонд.

Я, крестьянский писатель, знаю, как живет болгарский крестьянин, советский колхозник. Но меня очень интересует, как воспринимают мир сельские жители других стран. Я хотел бы написать книгу о том, как простые люди ищут пути к всеобщему миру и дружбе. Это моя далекая цель, а ближайшая — на пороге осуществления: роман, в котором я постараюсь покритиковать нашу современную сельскую действительность путем изображения оторвавшегося от масс руководителя, поставившего себя над коллективом, превратившегося в самодура, пытающегося свести на нет завоевания крестьян и осуществлять единовластие.

Каждый, кто начинает новую книгу, как бы отправляется в далекое путешествие, исход которого неизвестен. Так пусть мое путешествие будет счастливым!

Сим. Дасков

ГДР

Франц Фюман

Я работаю над сборником маленьких рассказов, в которых пытаюсь показать самые существенные и характерные черты гитлеровского вермахта. После этого я собираюсь написать поэму, посвященную вопросу о переселенцах и дружбе между чехословацким и немецким народами.

Ф. Фюман

Голландия

Тойн де Фрис

Завершив роман о национальной нидерландской героине — антифашистке Ханни Шафт (1921—1945), я продолжу работу над циклом «Бег времени», три тома которого уже вышли. Этот цикл, состоящий из целого ряда самостоятельных романов, рисует панораму жизни Нидерландов на протяжении последних пятидесяти лет: жизнь рабочего класса, искания художников, забастовки, среда крупной финансовой буржуазии, события в колониях, мировая война, фашизм, оккупация, освобождение. На сегодня я запроектировал двенадцать томов. (Роман об Индонезии еще не завершен, так как мне не давали возможности поехать в Республику Индонезию для изучения страны и ее жителей.)

Тойн де Фрис

ДРВ

Нгуен Конг Хоан

Я закончил книгу «Темные и светлые картины». Приступая к ее созданию, я задался целью раскрыть тот факт, что политика массового истребления, которую империалисты проводили в 1944—1945 годах для установления «абсолютного порядка» во Вьетнаме, не только не приостановила революционную волну, но, наоборот, имела своим следствием еще более мощный революционный подъем, ускорила победу революции.

Роман я строю на материале исторических событий, которые имели место в Северном Вьетнаме перед Августовской революцией.

Книгу «Темные и светлые картины» я написал раньше — еще в 1946 году. Она находилась в печати и должна была выйти в свет, но во время вспыхнувшей войны была утеряна. Сейчас я написал ее заново.

В 1957 году я намерен начать новый роман «Небо просветлело».

В последнее время я старался использовать каждую свободную минуту, чтобы писать рассказы, откликаясь на злободневные вопросы,— в первую очередь на вопросы, связанные с проведением аграрной реформы.

Кроме того, я отобрал несколько рассказов, написанных в разное время, начиная с 1924 года, для книги «Избранные короткие рассказы». В этих произведениях отражены уродливое лицо колонизаторов, физическая нищета крестьян и нищета другого рода — моральная — класса феодалов и буржуазии. Подбирая эти рассказы, я также встретился с трудностями, так как газеты и книги, в которых они печатались, утеряны и даже в центральной библиотеке они представлены не полностью.

Но несмотря на все эти трудности, я намерен осуществить свой план и тем самым внести хотя бы небольшой вклад в выполнение государственного народно-хозяйственного плана 1956 года.

Вот те несколько коротких строк, которыми я попытался ответить на ваши вопросы.

Хоан

Ту Мо

Перед Августовской революцией 1945 года во Вьетнаме я был служащим и выступал в печати как поэт-любитель. Тогда моя литературная работа ограничивалась сатирическими и юмористическими стихотворениями, баснями и народными песнями, направленными против извращенных нравов времен французского господства. Эти произведения впоследствии были собраны и изданы в трех томах под заглавием «Ручей, текущий вспять». Кроме того, я писал еще сказки в стихах для молодежи, заимствованные из вьетнамского фольклора.

Во время войны Сопротивления мне пришлось расстаться с работой в Министерстве финансов для того, чтобы полностью посвятить себя делу пропаганды.

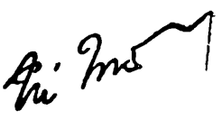
После Женевского перемирия мое перо служит делу борьбы нашего народа за объединение страны и проведение аграрной реформы. Сейчас я

работаю редактором газеты «Ван нге» — органа Ассоциации деятелей литературы и искусства.

Пишу стихи под рубрикой «Справедливый смех». Это сатира на американо-нгодиньдьемовскую клику и колонизаторов, которые являются врагами вьетнамского народа, мира и демократии.

Что же касается моих планов на ближайшее будущее, то у меня нет особенно больших проектов: я думаю написать критическую работу о творчестве Ту Сыонге — одного из лучших наших сатириков XIX века.

Прошу принять мои уверения в самых сердечных и братских чувствах.



Нгуен Ван Бонг

Я уроженец Юга, участвовал в войне Сопротивления в Южном Вьетнаме. После установления перемирия я переехал на Север и работаю в газете «Нян Зан» — органе ЦК нашей партии.

Во время войны Сопротивления на Юге я жил и работал в сельских местностях. То, что я видел и слышал, отражено в моем романе «Буйвол», написанном в 1952 году, а также во многих очерках, рассказах и газетных статьях. В романе «Буйвол» я рассказал о партизанской борьбе той области, где я родился.

За время моего пребывания на Севере Вьетнама я участвовал в проведении аграрной реформы, внимательно следил за сельской жизнью. В результате этого появился роман «Горящий очаг», изданный в конце 1955 года. Содержание романа — борьба за снижение арендной платы и аграрная реформа в Северном Вьетнаме.

Что касается моей дальнейшей работы, то я думаю, что и в будущем буду продолжать писать о родине. В селах Северного Вьетнама сейчас заканчивается проведение аграрной реформы, ширится движение за участие в бригадах взаимопомощи, создаются торговые кооперативы, а также опытные производственные кооперативы. Я считаю, что это все является многообещающим, широким полем действия для писателя, пишущего о современной деревне. Но не всегда хорошее движение ведет к созданию хороших произведений. Что касается меня, то мои знания о селе еще далеко не достаточны. Процесс развития нашей деревни сейчас очень сложен. Вьетнамская деревня проходит путь превращения из феодальной в демократическую, с тем чтобы в дальнейшем стать социалистической. И этот процесс сейчас только начался. К тому же условия работы не позволяют мне глубоко вникать в деревенскую жизнь. Поэтому, хотя я и горю желанием писать о движении взаимопомощи и о создании кооперации на селе, я ограничиваюсь только тем, что составляю план изучения хода событий в деревне. Кроме того, я каждый день пишу статьи в нашу газету, накапливая материал для следующих книг.

Недавно партия разрешила мне вернуться в Ассоциацию деятелей литературы и искусства для того, чтобы целиком отдаться творчеству. Однако сейчас я еще не могу покинуть газету.

Сейчас весь народ Вьетнама, как на Севере, так и на Юге, борется за объединение родины. Я не могу оставаться в стороне от этого движения.

Я намерен создать еще один роман о войне Сопротивления на Юге, который думаю назвать «По ту сторону реки». Вы, конечно, знаете, что наша страна разделена на Север и Юг рекой, которая называется Хиен Лыонг.

В романе будет рассказано о героической борьбе наших соотечественников по одну сторону реки во временно оккупированных районах. С другой стороны реки — освобожденный район. Взоры жителей обращены на Север — туда, где свобода. Они всеми способами борются с противником и одновременно работают на своих полях для того, чтобы кормить партизанские отряды. Одна сторона помогает другой, и борьба разгорается все больше и больше. Это было в прошлом. Но дух борьбы не угас — им проникнуто движение за объединение Севера и Юга. Жители Севера и Юга верят друг другу так же, как в моем романе, так же, как в старой песне «Ты на той стороне, я — на этой, но мы вместе». В нынешней обстановке слова этой песни звучат так же свежо, как и раньше.

Эти слова мы посылаем своим соотечественникам, отделенным от нас семнадцатой параллелью, всем друзьям за океаном и горами.

Этот роман уже существует в моей голове. Естественно, при его написании я встречу много трудностей, но роман, безусловно, будет написан.

Индия

Упендранатх Ашк

Я только что закончил составление антологии современной литературы под названием «Санкет», в которую вошли ранее не публиковавшиеся произведения почти всех наших прогрессивных писателей. Такая антология впервые составляется по литературе хинди.

Теперь я намерен опубликовать следующие свои четыре книги, выход которых задержался в связи с работой над антологией. Первая из них — «Андхи гали» («Тупик») — сборник из семи одноактных пьес, отображающих жизнь городских улиц, населенных средней буржуазией. Книга написана таким образом, что почти одни и те же действующие лица фигурируют во всех семи пьесах, связанных определенной сюжетной линией. Вторая книга — «Патхар-алпатхар» — сборник новых рассказов из жизни жителей Кашмира. В третью книгу входят различные воспоминания о жизни и творчестве писателя на языке урду — Маниго, который умер в Пакистане в прошлом году. Книга рассказывает о событиях из нашей жизни, о различии и родстве наших характеров, а также содержит разбор лучших рассказов писателя, раскрывая большое значение его творчества. Четвертая книга — это сборник юмористических заметок, набросков, серьезных статей, критических материалов, обзоров и т. д.

После издания этих книг я буду работать над второй частью своего большого романа «Гирти диварен». Первая его часть была напечатана в 1946 году.

Ходжа Ахмад Аббас

В настоящее время я работаю над новым большим романом, который будет называться «Дорога». Это книга о жителях двух существующих на самом деле деревень в западной Индии. Крестьяне голыми руками, без посторонней помощи, построили дорогу, соединяющую обе деревни. В этом романе я хочу отобразить творческий дух индийского народа, получивший свое развитие после провозглашения независимости страны.

Недавно я написал важный по своей теме короткий рассказ, носящий название «Тысяча ночей на каменном ложе». Это новый, реалистический вариант «Тысячи и одной ночи» — дневник бедняка, три года ночевавшего на тротуарах бомбейских улиц.

Недавно я закончил (совместно с Марией Смирновой) литературный сценарий фильма об Афанасии Никитине. Это будет фильм индийско-советского производства.

В мои дальнейшие творческие планы входит работа над вторым томом трилогии об освободительном движении в Индии, который будет называться «Инкилаб» («Революция»). Первый том трилогии уже издан на русском языке под названием «Сын Индии».

К. Ахмад Аббас

Мулк Радж Ананд

Около двадцати пяти лет назад я задумал написать серию романов и рассказов, что-то вроде «Человеческой комедии» о людях северной Индии. Первой книгой «Комедии» был длинный, семитомный, автобиографический роман, который я тогда написал, но не опубликовал и долгие годы к нему не возвращался. И пока за эти двадцать лет выходили остальные романы «Комедии», ее «исходная» книга так и оставалась лежать в письменном столе. Три года назад я выпустил первый том этой книги под заголовком «Семь лет». Она явилась как бы прологом к последующим шести томам. В этом году я пересмотрел и переработал второй том первой книги и назвал его «Лицо утра». Он охватывает период 1914—1919 годов и рассказывает о влиянии первой мировой войны на небольшую индийскую семью. Я предполагаю готовить ежегодно по одному тому и опубликовать всю книгу к 1962 году.

Помимо этого, мною написано, переработано и подготовлено к печати несколько повестей на современные темы. После опубликования повести «Частная жизнь индийского принца», в которой рассказывается о конце феодального режима в Индии в результате перехода власти из рук англичан в руки самих индийцев, я снова вернулся к жанру романа. Мой новый роман называется «Старуха и корова». Сейчас он полностью закончен и к концу года выйдет на языке хинди в Дели в издательстве «Раджкамал». В романе рассказывается о старой женщине, перед которой встал выбор — продать корову, дающую молоко и являющуюся единственным источником дохода, или дочь, тоже «Корову», как ласково прозвали девушку соседи за тихий и добрый нрав. Старая женщина продает дочь, чтобы пережить тяжелое время засухи. Узнав об этом, муж дочери требует ее возвращения, и после многих злоключений она, наконец, возвращается домой. Но это уже не послушная робкая «Корова». Убежав от человека, которому ее продали, она стала опытной сиделкой в больнице, а потом влюбленной в свою профессию медсестрой. Но соседи мужа по деревне бросают тень сомнения на ее чистоту и супруже-

скую верность. Муж ее избивает. Однако в отличие от Ситы — героини старинного эпоса «Рамаяна», которая доказала свою чистоту самоубийством, героиня моего романа покидает деревню полная решимости начать самостоятельную жизнь и работать медсестрой в соседнем городе.

Я написал также двенадцать новых рассказов о современном переходном периоде в Индии.

Чтобы показать разницу между старым и новым, показать, как преодолеваются предрассудки, я задумал написать повесть «Дорога» о новой жизни в индийской деревне. Содержание повести вкратце таково:

В тридцати милях от Дели, в районе Гургаон, строится дорога. Строительство проводится на общественных началах. Крестьяне низших каст дробят камни в карьерах, а крестьяне высших каст отказываются их укладывать, так как религия запрещает им прикасаться к вещам, которые были в руках неприкасаемых. В конце концов охваченные общим энтузиазмом, они работают вместе. Неприкасаемые поняли, что по этой дороге они смогут пойти в Нью-Дели, где ни кастовая, ни религиозная принадлежность не стоят больше на пути трудящегося человека.

Я с огромным интересом слежу за изменениями, происходящими в Индии. Помимо романов, над которыми работаю или собираюсь работать, я надеюсь написать две или три небольших книги очерков о системе образования, об искусстве и об индийской культуре. Самая большая трудность в том, что я — человек и в отличие от одного из наших древних богов, у которых было четырнадцать рук, имею всего две. Я стараюсь работать по четырнадцать часов в сутки, потому что люблю свой народ и вижу, как захвачен он стремлением создать новую жизнь на нашей древней земле и все яснее осознает, что эта борьба есть в первую очередь борьба за мир.

Мулк Радж Ананд

Колумбия

Даниель Валоис Арге

Весной я опубликовал труд, посвященный внутреннему положению в Колумбии и озаглавленный «Портрет Христа для профанов». В нем, думаю, мне удалось поставить диагноз и определить методы революционного лечения, предлагаемого мною для того, чтобы вывести родину из того темного лабиринта, куда завела ее политика национальной олигархии.

После своего возвращения в Колумбию я намереваюсь продолжить работу над путевыми заметками. Литературная форма путевого дневника позволяет пытливому наблюдателю излагать возникающие у него в ходе ознакомления с определенными странами мысли. Кроме того, эта форма удобна и для того, чтобы, исходя из собственного опыта, внести важные коррективы. Так, например, в течение многих лет я был невольной жертвой пропаганды о так называемом «железном занавесе». Теперь, основываясь на собственных впечатлениях, я могу заявить во всеуслышание, чьи именно экономические интересы породили эту лживую пропаганду. Мои заметки о путешествии Богота—Москва—Пекин будут попыткой ответить на эту пропаганду.

Уже много лет медленно, не торопясь, я тружусь над «Историей

Боливара». С этой вещью я не хочу спешить. Об освободителе Южной Америки написано уже много книг и не стоило бы писать о нем еще одну примитивную книгу. Поэтому я стремлюсь дать верную, документально обоснованную и новую трактовку его роли, без риторического импрессионизма, без помпезной героики.

Я передаю братский привет писателей моей страны — Колумбии — замечательным советским писателям.

КНДР

Хан Сер Я

В конце 1955 года я закончил работу над романом «Сербонсан» о революционной борьбе корейского крестьянства в прошлом. В романе показано начало крестьянской борьбы на Севере Кореи в 1930—1933 годах. Сейчас, после завершения этой работы, я вновь исправляю и редактирую автобиографическое произведение «Башня», опубликованное еще до освобождения. Намерен также написать новое произведение о борьбе корейских крестьян в 1933—1937 годах. Материал, который я собирал в течение двадцати лет, полностью подобран.

Борьба корейских крестьян уже на первом этапе происходила преимущественно под политическими лозунгами, хотя по форме это была борьба экономическая. Зверская эксплуатация и гнет со стороны японских империалистов не могли подавить это движение, даже наоборот, способствовали тому, что крестьянские выступления стали перерастать в форму восстаний и вооруженной борьбы.

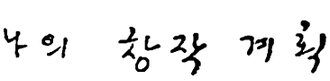
Сам я долгое время был непосредственным свидетелем борьбы крестьян у себя на родине — на побережье Восточного моря. Эта борьба оказала большое влияние на мое идейное развитие. Именно в то время я начал собирать материал о борьбе корейских крестьян с целью воспроизвести все это в художественном произведении. Впоследствии крестьянская борьба тесно переплелась с вооруженной борьбой партизанских отрядов товарища Ким Ир Сена, которые действовали на территории Маньчжурии (Китай).

Партизанская борьба продолжалась вплоть до освобождения.

Все это я хочу запечатлеть в новом произведении. Думаю эту тему продолжить и в дальнейшем. С прошлого года начал писать произведение, которое будет входить в серию книг, посвященных рабочему классу.

Современные условия требуют от нас — корейских писателей — не замыкаться в рамках какой-либо одной творческой задачи.

Я думаю, что смогу выполнить все творческие планы и задачи вместе с нашими молодыми писателями. Этому я отдаю все свои силы.



Хон Сун Чер

В этом году я работал над поэмой «Рассвет над районом».

Поэма «Рассвет над районом» состоит из трех частей. В ней описывается героическая борьба новаторов труда самого большого в нашей стране Хыннамского завода химических удобрений.

Первая часть рассказывает о мирном демократическом строительстве после освобождения в нашей стране. Вторая часть — об ожесточенной борьбе против американских империалистов во время Отечественной освободительной войны. Третья часть — о грандиозной трудовой борьбе в дни послевоенного восстановления и строительства.

Через посредство героя этой поэмы Чэр Бек я хочу изобразить высокую самоотверженность, непобедимую отвагу, несгибаемую веру и уверенность в своей родине.

Теперь я приступаю к поэме «Высота 339», взяв темой боевую историю героя КНДР Син Зун Суна, который жил в Южной Корее. Во время Отечественной освободительной войны он вступил добровольцем в славную Корейскую Народную Армию. Он проявил невиданный героизм в самой жестокой битве за «Высоту 339».

Хан Мен Чхон

Сейчас я работаю над поэмой о людях и о их делах на одной из наших гидроэлектростанций.

Главный герой поэмы — механик Ин Чхоль. Перед войной он женился на девушке, которую горячо любит.

Эта девушка жила до замужества в глухой горной долине. Жизнь ее была тяжелой. Однако много трудностей ждет ее в чужом незнакомом городе. Она покидает своего мужа и возвращается к родственникам. Ин Чхоль тяжело переживает уход любимой жены, но он крепится, отдаваясь со всей страстью любимому делу.

Начинается война. Враги бесчеловечно и жестоко бомбят корейские города и села. Жена Ин Чхоля начинает понимать все случившееся, она собирается в путь, решив во что бы то ни стало найти мужа и быть около него. Ин Чхоль, став партизаном, живет далеко в горах, где его и находит жена. Они вместе пробираются тайком на захваченную врагом электростанцию и по частям вывозят генератор. Ток, полученный от генератора, позволяет пустить в ход электрическую крупорушку. Бойцы Народной Армии обеспечены продовольствием.

По окончании войны они участвуют в восстановлении электростанции. Муж и жена работают вместе. Созданная заново руками этих тружеников электростанция дает свет в города и села республики.

Я хочу написать также несколько стихотворений о жизни рабочих Хыннамского завода химических удобрений. Эти стихи будут объединены в одном сборнике. Сборник закончу к концу этого года.

Норвегия

Арве Муэн

Сейчас работаю над вторым томом большого произведения о художнике Эдварде Мунке. Думаю, что в окончательном виде этот труд займет три тома. Первый том был завершен мною в прошлом году. Наряду

с этой вещью я, вероятно, буду работать над другими произведениями. Возможно, мне удастся написать несколько рассказов.

Что же дальше? Да, конечно, я мечтаю написать пьесу, но поскольку сюжет для меня еще не ясен, я не могу распространяться много о своей будущей деятельности.

Arvemoen

Одд Банг-Хансен

Пишу сценарий фильма, который мы задумали поставить с моим другом-режиссером. Фильм расскажет о рабочих, занятых в автомобильном деле,— людях, работающих на бензостанциях, шоферах такси, гонщиках-мотоциклистах, шоферах грузовых машин и т. д. Задача фильма — показать, какова современная молодежь, увлекающаяся автомоторным делом, и как тщетны и бесполезны попытки пожилых людей и родителей противиться этой страсти, так как современная жизнь с колыбели до гроба сопровождается ритмом моторов. Мы хотим постараться пойти несколько дальше наивно-реалистического изображения и придать нашему сюжету сатирический и юмористический оттенок.

Odd Bang-Hansen

Финн Хавревольд

В настоящее время я работаю над комедией, предварительно назвав ее «Дом». Это сатирическое произведение, и в нем я задумал показать в юмористической форме, сколь непрочными оказываются моральные и этические убеждения, когда человек попадает в совершенно неожиданные ситуации. В данном случае речь идет о ситуации любовного порядка. В пьесе показано, как взрослые люди грубейшим образом извращают поступки пятнадцатилетней девочки и шестнадцатилетнего мальчика-подростка; разоблачается лицемерие и наивные представления старших о том, что касается их собственной жизни и любовных переживаний молодежи.

Мои литературные планы на будущее — написать книгу для юношества.

Finn Havrevold

Польша

Игорь Неверли

Я работаю над повестью, которая называется «Шу-хай». Одновременно я работаю над сценарием по повести Януша Корчака «Король Матиуш Первый». Ванда Якубовская хочет поставить фильм по этому сценарию.

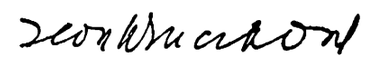
Обе эти вещи, и повесть и сценарий, настолько различны по своей концепции и духу и являются настолько трудоемкими, что я не могу

в настоящий момент ответить на второй вопрос: какие у меня творческие планы на ближайшее будущее. Оно будет заполнено без остатка именно этой работой.

С сердечным приветом

Леон Кручковский

Я пишу цикл рассказов о современной жизни Польши. Эта работа только что мною начата и пока трудно сообщить вам более подробные сведения, касающиеся отдельных рассказов. Я намерен закончить этот цикл к концу года.



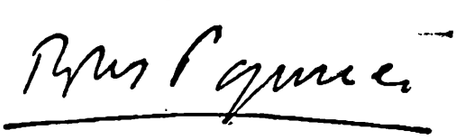
Румыния

Титус Попович

Уже два года работаю над романом «Земля», в котором собираюсь отобразить глубокие социальные и моральные преобразования, происшедшие в нашей стране в 1945 году, когда под руководством коммунистической партии в Румынии была осуществлена аграрная реформа. Я описываю участь двух героев. Первый — учитель, которому война, пребывание в плену в Советском Союзе и борьба в рядах дивизии имени Тудора Владимиреску открыли глаза на полную бесплодность его прежней бессодержательной жизни, показали, насколько ничтожно то, что он называл «идеалом», «образом жизни», «смыслом существования». Ему, проникнутому теперь, после тяжелых испытаний, чувством глубокой ответственности интеллигента перед народом, предстоит борьба с семьей, враждебно настроенной к его новому жизненному идеалу, а главное, к его намерению избавиться от накопленного им до войны богатства, которое омрачало его высокие юношеские порывы. Второй герой романа — бывший батрак, Митру Моц, живший в нечеловеческих условиях и не соглашавшийся при всей нищете продавать себя кулакам, поступаться своим человеческим достоинством.

В общей борьбе за осуществление реформы, за счастье огромного большинства простых людей, их судьбы определяются по-разному — у одного жертвами, иногда тяжелыми, у другого — ростом человеческого достоинства.

В ближайшие годы я посвящу себя работе над продолжением романа «Чужак», первый том которого вышел в 1955 году.



Петру Думитриу

Начиная с января 1954 года я работаю над «Семейной хроникой» — историей семьи крупных румынских землевладельцев на протяжении второй половины XIX и первой половины XX веков: величие и крушение

одного общественного класса изображается параллельно с бедствиями, а затем со стремительным подъемом народных масс. Книга представляет серию рассказов, посвященных отдельным этапам, переживаемым моими героями, — рассказов, которые сюжетными линиями пересекаются друг с другом и вновь возвращаются к судьбам каждого члена семьи, чью историю я прослеживаю. События ужасные и жестокие, потому что сама жизнь румынского народа была ужасной и жестокой.

Теперь я работаю над тем, чтобы, заполнив интервалы в изложении, максимально приблизить серию рассказов к классической форме романа. В своем окончательном виде «Семейная хроника» будет составлять примерно тысячу двести страниц вместо нынешних пятисот.

Я спешу ее завершить, чтобы посвятить себя хронике моего поколения — поколения, которое возмужало в годы войны и которое за это время прошло путь от отрочества до зрелости — к 1945 году; поколения, из которого вышли коммунисты и (в гораздо меньшем числе) монахи; рабочие, ставшие министрами, и сыновья богатых семей, ставшие рабочими; художники и безумцы; ученые и астрологи; молодые мужчины и молодые женщины, посвятившие и отдавшие свою жизнь делу социализма,— и другие, враждебные этому делу; горячего и страстного поколения, перед которым во всей своей тяжести стали великие проблемы жизни, которое познало и опьяняющие радости, и ужасные поражения, утрату иллюзий, и стойкость великой и последней надежды. Не знаю, хватит ли у меня силы написать должным образом эту хронику, но такова задача, которую я перед собой поставил, и я надеюсь вскоре целиком посвятить себя ей.

Petru Dumitriu

Демостен Ботез

Работаю над драматической поэмой в двух актах; поэма называется «На заре»; я ставлю в ней проблему интеллигента накануне революции и показываю процесс духовного изменения интеллигенции.

Я задумал написать серию поэм о деревне и о борьбе, ведущейся за ее социалистическое преобразование.

Demostene Botez

США

Уильям Сароян

Со времени опубликования в октябре 1934 года моей первой книги я работаю во всех литературных жанрах — пишу короткие и длинные рассказы, повести и романы, короткие и длинные пьесы. Я продолжаю этим заниматься и в настоящее время.

В мои литературные планы входит все то, о чем я сказал выше, но

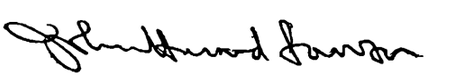
в ближайшие два-три-четыре года моей основной задачей является создание того, что я назвал бы «большим романом», то есть романа, который я всю свою жизнь собираюсь начать писать.

Джон Говард Лоусон

Я приступаю к работе над окончательным вариантом пьесы «Грозовое утро» из современной жизни американских негров. Вряд ли пьеса будет готова раньше будущего лета, так как над ней еще надо очень много поработать. Я планирую также написать серию статей, из которых потом должна выйти книга, о проблемах современной культуры в США. Эта работа также требует большого труда, исследований и времени, и я не надеюсь быстро завершить ее.

Есть у меня еще один проект, рассчитанный на более длительный срок — я работаю над ним уже несколько лет. Это история культуры США. «Спрятанное наследство» послужит вводным томом. Кроме него, будет еще три тома, но первый из них появится не раньше, чем через год-два.

С наилучшими пожеланиями



Уругвай

Энрике Аморим

Слушая доклады на Втором съезде писателей в Москве, я думал о том, чем мое присутствие на этом съезде советских литераторов сможет принести пользу моему народу, моей стране, моим читателям.

Я и раньше всегда избегал произведений легкого хроникального типа, изобилующих общими местами, раздражающе поверхностных, с помощью которых пытаются ублажить читательские массы в наших странах. Я отказывался поэтому от такой информации, к которой у меня нет призвания, хотя произведения информационного характера в ряде случаев даже полезны. Я всегда считал и считаю, что существует своего рода мания информирования, стремление к нагромождению одной фразы на другую, а это лишь приводит к появлению многих сотен страниц, навевающих сон. И, изучая сообщения, документы, полные глубокого смысла, в которых раскрывается творческий метод Горького, я увидел, что действительно нет иного пути, как только следовать за Горьким. Идти за Горьким — это означает приближаться к социалистическому реализму. Мое посещение дома великого романиста было решающим в этом смысле: я поставил себе целью написать роман, который мог бы заинтересовать самого Горького, если бы он был жив. Тему я выбрал такую: освоение девственных земель моей страны или, что то же самое, земель многих других стран Латинской Америки, где их обработка ведется или на основе самых хищнических, или по меньшей мере нерациональных методов. Я начал рабо-

тать над «Жителями лесов». Это небольшой роман, в котором я вывожу различные типы лесорубов, известные в нашем народе, и показываю, до какой степени суеверия и разные поверия играют на руку реакции. Новым в этой книге является то, что суеверия, лежащие в основе сюжетов многих книг, в моем произведении заклеймены как элементы, свидетельствующие об отсталости. Многие из этих суеверий считаются образцами народной мудрости, но они неизменно служат силам реакции. Если я выполню эту задачу, то только благодаря советским писателям, которые сумели помочь мне лучше понять социалистический реализм. Моя поездка в СССР, по-видимому, не напрасна.

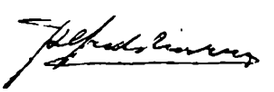
Альфредо Гравина

Я заканчиваю работу над романом, основной темой которого является борьба рабочего класса Уругвая за улучшение условий жизни, за единство пролетариата и крестьянства и всего народа в битвах за национальную свободу и мир. Действие этого романа, который называется «Единственный путь», протекает в Монтевидео и основано на подлинных событиях, особенно в том, что касается борьбы против репрессий правительства по отношению к рабочему движению в 1952 году, а также народного возмущения заключением военного договора с США в 1953 году.

Драматургическое произведение — фарс под названием «Остров любви», в котором я стремлюсь изобразить в сатирическом плане жизнь крупной буржуазии, маккартизм, методы империалистической эксплуатации и пропаганды, противопоставляя всему этому трудящихся, простых честных людей, их здоровые идеи, порожденные их социальным положением, в общем уже закончено.

В ближайшем будущем я предполагаю написать роман, который отражал бы жизнь и борьбу земледельцев моей страны и указал бы на необходимость крупной земельной реформы как разрешения проблем, волнующих всех тружеников земли.

С уважением



Акира Ивасаки

КИНО В ЯПОНИИ

Перевод с японского И. Львовой

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ЯПОНСКОГО КИНО

Вспоминается начало развития японской кинематографии.

На первых порах наше кино пыталось заменить театр. В японском театре женские роли исполняли мужчины («ояма»). То же самое было и в кино. Таким образом, старые традиции классической драмы были искусственно перенесены в новый вид искусства.

Отличия японского кино от европейского состояли не только в этом. При рождении кино на Западе изображение на экране сопровождалось музыкой в граммофонной записи. Японцы, обладающие «блестящими» традициями в расточительном применении человеческой силы, заменяющей им машины и технику (эти традиции получили свое печальное проявление во время минувшей войны в так называемых «камикадзэ»), и здесь пошли по тому же пути. В кинотеатре, за экраном, располагалось несколько человек, каждый из которых произносил слова в соответствии с действиями появляющихся на экране героев. Пока произносился монолог, кадр неподвижно застывал на экране. Это было, конечно, весьма убогое представление. Недаром спустя некоторое время началось в качестве протеста против подобного зрелища движение за создание кино, похожего на таковое. И все же эта первоначальная стадия развития оставила свои следы в виде медлительного темпа и застывших панорам, ставших особенностью японской кинематографии.

В последующие годы на японское кино оказали немалое влияние американские фильмы, насыщенные действием, французские, полные наблюдательности, советские киномонтажи и т. д. Даже итальянский неореализм оставил свой след, главным образом в так называемом «независимом» кино. И все же японские фильмы, безусловно, растянуты и монотонны. В последнее время японское кино пользуется хорошей славой за границей, японские фильмы отмечены рядом наград в Европе и в Америке, но даже члены жюри говорят, что, лишь просмотрев фильм до конца, они начинают понимать и оценивать специфическую атмосферу такого замедленного повествования.

Да, темп японских фильмов медленный, это бесспорно. Но это свойственно не только японскому кино, это общая особенность кинематографии всех стран Востока — Китая, Индии и других. Медленный темп кинофильма — это не только национальная специфика кинематографии, это отражение темпа жизни народа и поэтому его происхождение вполне закономерно.

Однако медленный темп не является синонимом растянутости. Когда смотришь американские гангстерские фильмы второго и третьего сорта, в которых действие развертывается с головокружительной быстротой, хорошо это понимаешь. Не следует забывать о наличии такой вещи, как внутренний темп. Это именно то, что заставляет души трепетать и содрогаться сердца.

Правда, японскому кино часто не хватает таких свойств.

* * *

В прошлом году Японию посетила китайская торговая делегация. В беседе с членами делегации зашла речь о японском кино. Кинофильмы «А мы все-таки живем!», «Буря над Хаконэ», «Женщина идет по земле», «Дети смешанной крови» и «Улица без солнца» уже демонстрировались к тому времени в Китае. Один из членов делегации сказал мне: «Японские кинофильмы заканчиваются в таком месте, где никак не ожидаешь конца». Я не мог не согласиться с этим высказыванием, просто, ясно и точно характеризующим одно из слабых мест японской кинематографии.

Взять, например, фильм «А мы все-таки живем!» Это было первое новаторское произведение Объединения независимых киноработников. В нем показана жизнь безра-

ботных в большом городе. Герой фильма Мори — безработный; таким он предстает перед зрителями в первом кадре фильма, таким же видим мы его в последних кадрах. Даже в Японии эта сторона фильма отмечалась как недостаток.

Подобный конец фильма был отчасти обусловлен существовавшей тогда в Японии политической обстановкой, когда вследствие контроля над кинематографией со стороны американских оккупационных властей запрещалось показывать сцены борьбы безработных, центрами которой обычно бывали биржи труда. Но и с учетом этих условий композиция такого рода безусловно может считаться особенностью японского кино.

...Первая сцена. Веранда маленького загородного дома. Муж надевает ботинки и с портфелем подмышкой, ни слова не проронив, отправляется на службу. Жена тоже ничего не говорит, молча провожая его взглядом. Начинается утро обычной, монотонной жизни супругов. Потом вы видите последнюю сцену фильма. Маленький загородный домик. Муж надевает ботинки и, не говоря ни слова, отправляется на службу. Жена молча провожает его взглядом. Еще один, новый день обычной, монотонной супружеской жизни...

Это — начало и конец фильма «Жена» режиссера Микио Нарусэ. Они являются типичным примером стиля, получившего название мелкобуржуазного японского реализма. В эту скучную жизнь супругов, в которой нет ни переживаний, ни событий, однажды входит тень другой женщины и возникает конфликт в форме известного «треугольника». Впрочем, дело обходится без бурных потрясений, способных разрушить жизнь супругов.

В чем же состоит особенность этого фильма? В том, что создатели его показывают нам не драму, а эпизод. Для создателей фильма человеческая жизнь представляется не как нагромождение драматических событий, а как цепь отдельных эпизодов. В драме существует кульминация и развязка. Эпизод же не имеет конца. Как звенья цепи, эпизоды могут бесконечно нанизываться один на другой. Поэтому им не только не обязательно иметь конец, они даже не могут иметь его.

Фильм режиссера Сиро Тойода «Браво, супруги!» был отмечен в прошлом году как лучший японский кинофильм. В нем рассказывается о совместной жизни мужчины и женщины, которые не могут расстаться не столько потому, что их соединяет любовь, сколько в силу апатии. С апатией они ходят, с апатией едят... Вот они устремляют взгляд на небо... Начинает падать снег. В это время экран заплывает дымкой. Фильм закончен.

Кадр из фильма «А мы все-таки живем!»

Кадр из фильма «А мы все-таки живем!».

Но плохо то, что большинство японцев, смотрящих эту картину, вполне согласны с тем, что она и должна на этом закончиться. Значит ли это, что японцы не любят показа завершенных событий, предпочитая незавершенность, дающую простор воображению, будящую мысли и чувства?

* * *

Говорят, будто японцы — всего-навсего талантливые подражатели, что у них отсутствует оригинальность. Мне кажется, что вообще значительная часть мировой культуры и прогресса человечества родилась из подражания. Но нам действительно часто не хватает настойчивости и последовательности. Известную роль в этом играют специфические условия жизни и широкое распространение буддизма в Японии.

Буддизм рассматривает реальный мир как скоропреходящий, а человеческие желания и страсти как неизменные оковы. Отсюда неверие в реальную действительность, убеждение в тщетности всех человеческих деяний. Может ли человек иметь интерес и серьезно относиться к действительности, если она, по его мнению, является всего лишь миражем грядущей жизни? Может ли он серьезно и искренно относиться к людям, если они всего лишь пленники презренных страстей? Человеческий мир, учит буддизм,— это в сущности пена на воде. Чем размышлять об этом мире, сомневаться, изучать или утверждать себя в нем, гораздо лучше повторять молитву...

В дополнение к такому мировоззрению появилось конфуцианство. Не касаясь вопроса о том, какую роль играло это учение во время своего возникновения в Китае, скажу лишь, что, когда оно проникло в Японию, оно стало моральным кодексом господствующих классов. С помощью этой морали господствующим классам удавалось держать угнетаемый ими народ в положении послушной овцы. Таким образом, японскому народу внушали, что «отсутствие желаний»— гораздо большая добродетель, нежели наличие таковых, и заставляли верить, что превыше всего — умение довольствоваться тем, что имеешь.

Драме трудно появиться там, где отрицаются страсти, ибо драма, коротко говоря, есть конфликт страстей. Таким образом, в Японии появилась своеобразная «теория бесконфликтности». Вернее, не столько теория, сколько проблема, которая проявилась как бесконфликтность в манере изображения, хотя она и не осознавалась как проблема. Мне кажется, что отсутствие в японском кино так называемого внутреннего темпа, о котором я уже упоминал выше, есть не что иное, как отсутствие в нем этих самых элементов драматизма.

Кадр из фильма «Жена».

Кадр из фильма «Жена».

* * *

Проблема кино сводится в конечном счете к отношению между съемочным аппаратом и реальной действительностью, которая является объектом съемки. Местоположение киноаппарата не есть просто положение его фотообъектива — оно является местоположением глаза и сердца постановщика. Содержание тесно связано с формой; о кино вернее сказать — со способом изображения.

В этом отношении одной из наиболее значительных особенностей японского кино является то, что в японских фильмах многие кадры сняты далеко расположенным аппаратом. Эта особенность бросается в глаза каждому. Она пришла в японское кино от театральных традиций, которые, как я уже писал, были свойственны ему на заре развития. Но вместе с тем пристрастие к этой форме отражает отношение, позицию японца к объективной действительности, его стремление всегда и все наблюдать издалека. На старом японском языке слово «наблюдать» означало «любоваться». Это кажется мне весьма примечательным.

В западной кинематографии создатель фильма, так же как и его аппарат, становится как можно ближе к человеческой жизни, наблюдает ее в мельчайших деталях и анализирует ее. Но детальное изображение крупным планом предполагает воспроизведение всей картины в целом. Таким образом, этот метод — не только анализ, но и синтез, он тоже показывает творческую позицию художника, который, проникая в реальную действительность, анализирует и формирует ее. Объектив киноаппарата — глаз и сердце художника — неотступно следит за движениями человека; что же касается окружения, в котором этот человек находится, то к нему не проявляется такого интереса. Нередко бывает, что дорога, по которой идет человек, или обстановка комнаты, в которой он сидит, почти не показываются. Если же они даже показаны на экране, то киноаппарат делает это вскользь, передвигаясь в соответствии с движениями действующих лиц.

Такой метод съемки является прямой противоположностью японского кино, которое в большинстве случаев стремится наблюдать человека именно на фоне и в окружении природы. Однако необходимо сказать, что в настоящее время расстояние между этими двумя методами все более сокращается. Так же как в стране в целом, в японской кинематографии произошли большие изменения. С другой стороны, скажем, в американском кино, в осо-

Кадр из фильма «Юность».

Кадр из фильма «Улица без солнца».

бенности со времени появления синемаскопа, стал чаще применяться панорамный способ изображения.

* * *

Имя японского кинорежиссера Акира Куросава известно теперь во многих странах мира. И это заслуженная известность. Значение новаторства и таланта Куросава состоит в том, что он выступил с совершенно новыми творческими принципами. Я думаю, что когда японскому кино удастся освободиться от старой оболочки и создать новое национальное киноискусство, то одна из главных заслуг будет принадлежать Акира Куросава. Его фильмы свидетельствуют о том, как он умеет придать характер общезначимой идеи всем интересующим его проблемам. В его фильмах всегда отчетливо видна тема, и она ясно очерчена с самого начала. Кроме того, его фильмы драматичны. Но в то же время следует отметить, что иногда Куросава справедливо критикуют за абстрактную идейность его фильмов. И все же заслуга Куросава перед японским кино состоит именно в том, что он сделал его идейным.

Аналогичной критике подвергаются и деятели Объединения независимых киноработников, но в данном случае нельзя не признавать ценности творческой позиции независимого кино. Дело в том, что, стремясь к правде, режиссер подчас не умеет до конца показать подлинную реальность и завершает фильм показом абстрактных идеалов. И снова вспоминается специфическая форма японского кино, его манера заканчивать «без конца». Она дает себя знать и в продукции независимого кино. Это происходит в силу особых причин, на которых я сейчас остановлюсь.

В Советском Союзе знают роман Сунао Токунага «Улица без солнца». Фильм, поставленный по этому роману режиссером Сацуо Ямамото, тоже знаком советскому зрителю. Конец борьбы рабочих-печатников в фильме не показан; на экране развевается красное знамя, служащее лишь как бы намеком на дальнейшие события. В фильме режиссера Хидэо Сэкигава «Дети смешанной крови» экран также затемняется как раз в то время, когда у зрителей возникает вопрос: что же будет с несчастными детьми?

Думается, что японские фильмы получаются как бы прерванными на середине, если только режиссер не хочет довольствоваться мечтами или, игнорируя реальную действительность, искусственно приделывает «счастливый конец», поскольку само общество находится на полпути, ничто не завершено, ничто не закончено и японский народ находится в разгаре борьбы.

Кадр из фильма «Улица без солнца».

Конечно, было бы слишком упрощенно объяснять незавершенность фильмов японского независимого кино только отражением реальной обстановки в Японии. Причины этой незавершенности во многом объясняются несовершенством наших методов работы, нашего восприятия жизни. Наш реализм еще не превратился в такой метод, с помощью которого мы могли бы уловить все стороны развивающейся действительности и путем естественного, конкретного показа этих сторон помочь зрителю непосредственно воспринять скрытую за ними правду. Бесспорно также, что слабости нашего реализма во многом объясняются теми особенностями, характерными для японской кинематографии в целом, о которых я писал выше.

РАЗВИТИЕ ДЕМОКРАТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ В ЯПОНСКОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Старый Киити Накадзима, владелец большого завода, — фигура, чем-то напоминающая нам созданный Горьким образ Егора Булычева. Непререкаемый глава большой семьи, он внушает своему многочисленному потомству скорее страх, чем любовь. В жизнь старого Накадзима, так же как и в жизнь Егора Булычева, врывается новое. Но для него «знамением новых времен» становится страх. Охваченный манией преследования, он боится погибнуть от взрыва атомной или водородной бомбы. Накадзима уверен, что Японии суждено еще раз испытать кошмар смертоносного излучения и что все ее население погибнет. Он решает продать завод, дом, все свое имущество и уехать в Бразилию, представляющуюся ему наиболее безопасным местом на земле. Семья противится замыслу отца, дело передают в суд, и старика, как душевнобольного, лишают права распоряжаться имуществом. Потрясенный этими событиями, старый Накадзима и в самом деле сходит с ума. Глядя на заходящее солнце из окна психиатрической лечебницы, он оглашает воздух криками: «Горит! Горит! Земля горит!»

Таково содержание фильма «Живая хроника», созданного режиссером Акира Куросава. Фильм этот демонстрировался на экранах Японии в прошлом году, в самый разгар осеннего киносезона. Однако, несмотря на популярность Куросава и широковещательную рекламу кинокомпании «Тохо», выпустившей фильм, демонстрация его закончилась полным провалом.

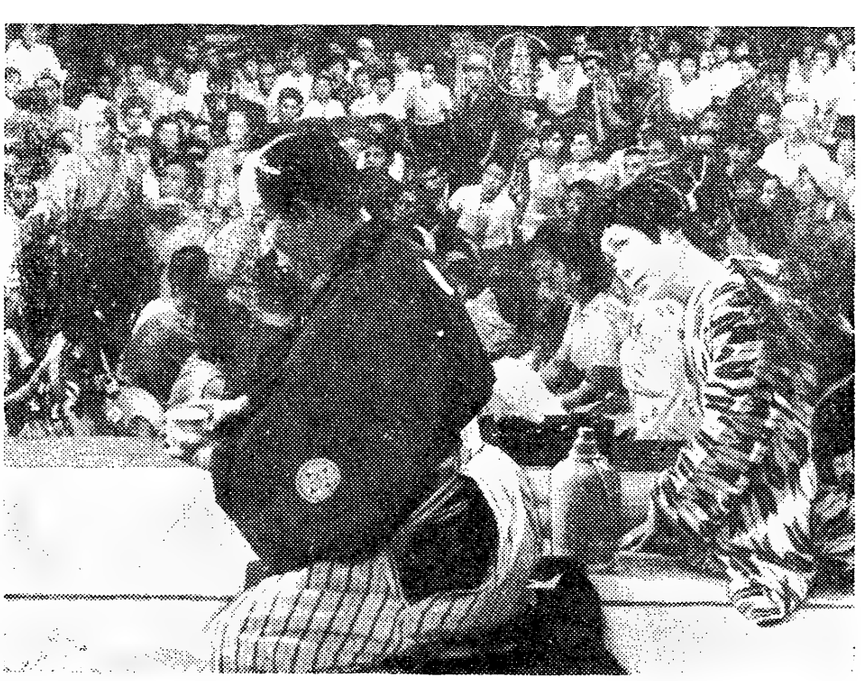
Кадр из фильма «Браво, супруги!»

Кадр из фильма «Улица без солнца».

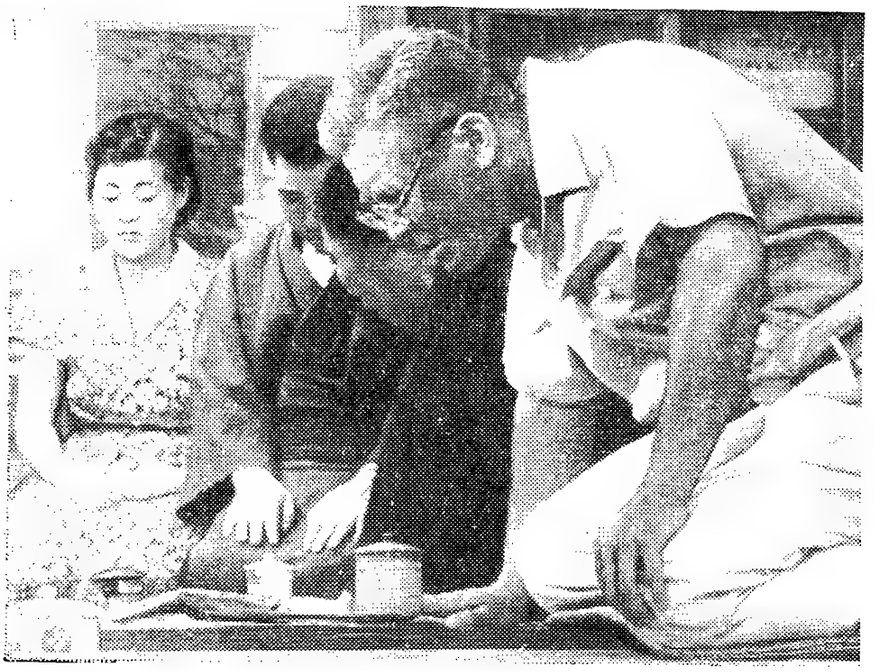
Основная причина неудачи этого фильма кроется в том, что самые влиятельные в Японии газеты и журналы встретили его отнюдь не благосклонно. Эти газеты и журналы, выдвигая тезис об «относительности истины», в свое время расточали безудержные похвалы таким картинам, как «Расёмон» и «Семеро самураев». Теперь же, когда Куросава сделал попытку средствами кино выразить какой-то протест против применения атомного и водородного оружия, то есть поднял одну из самых актуальных проблем, волнующих человечество наших дней, они стали писать о том, что фильм якобы «чересчур тенденциозно политический», что он «оторван от реальной действительности». Думается что провал фильма «Живая хроника» был предрешен главным образом распространением такой злонамеренной критики.

Режиссер Тадаси Имаи, так же как и Куросава, пользующийся широкой известностью за пределами Японии, закончил в предместьях Токио в маленьком плохо оборудованном павильоне новый фильм—«Мрак среди дня». Фильм представляет экранизацию повести «Суд», написанной писателем-борцом и гуманистом Хироси Масаки. В основу сюжета положено подлинное событие, имевшее место в западной Японии. Четверо ни в чем не повинных молодых людей были обвинены в убийстве и приговорены к смертной казни. Вот об этом-то несправедливом приговоре и рассказал в своей документальной повести, апеллируя к общественному мнению страны, писатель Масаки. Созданный на этом материале фильм, который увидят многие миллионы зрителей, несомненно, поможет разоблачить произвол и несправедливость судебных властей. И, наконец, он поможет многим миллионам простых людей узнать правду о таких несправедливых процессах, как «дело Мацукава» и «дело Митака», ставших возможными в условиях оккупационного режима.

Когда в печати появилось сообщение о том, что фильм «Мрак среди дня» будет поставлен кинокомпанией «Тоэй», директору компании позвонили по телефону из Верховного суда и сообщили, что члены суда считают экранизацию повести «Суд» нежелательной. Директор немедленно отказался от намерения ставить фильм. В дальнейшем Верховный суд продолжал чинить всяческие препятствия постановке фильма под тем предлогом, что он «наносит ущерб авторитету судебных органов». Только благодаря настойчивости работников кино и в первую очередь самого Имаи создание этого фильма было завершено.



Кадр из фильма «Скиталец».



Кадр из фильма «Живая хроника».

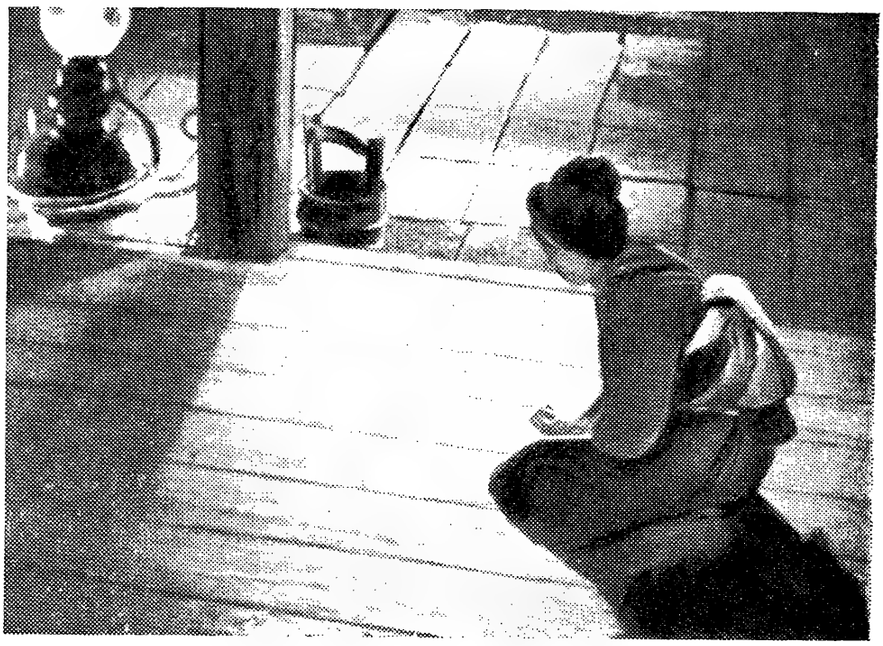
* * *

Одиннадцать лет назад, после поражения Японии в войне, японская кинематография была освобождена от оков фашизма. На протяжении ряда долгих лет кино использовалось как идеологическое оружие для ведения империалистических агрессивных войн — отныне оно должно было развиваться в диаметрально противоположном направлении, служить делу перевоспитания японского народа в мирном, демократическом духе. Однако многие деятели японского кино, находившиеся столь длительное время под сильным влиянием фашистской идеологии, не смогли сразу же поставить свое искусство на службу новым задачам. Прошло довольно много времени, прежде чем стало возможным создание выдающихся демократических фильмов. Следует, однако, отметить, что уже в первые послевоенные годы режиссеры Кэйскэ Киносита, Акира Куросава, Тадаси Имаи добились значительных успехов в своей работе. В 1946 году на экранах Японии появились фильмы «Утро семьи Одзонэ», «Враги нации», «Наша молодость безупречна». Содержание этих трех фильмов свидетельствовало о зарождении демократических тенденций в японском кино.

Эти демократические тенденции росли и укреплялись. В следующем, 1947 году режиссеры Сацуо Ямамото и Фумио Камэи совместно создали первый в истории японского кино антивоенный фильм «Война и мир» — яркое, эмоционально насыщенное произведение большого масштаба (название фильма лишь случайно совпадает с названием романа Льва Толстого). О молодой чете влюбленных — простом рабочем юноше и девушке, живущих в обстановке общественного упадка и разложения,— рассказал режиссер Куросава в своем фильме «Необычное воскресенье». В фильме с большой силой показаны противоречия капиталистической действительности.

Но к этому времени в общественной атмосфере стали ощущаться совсем новые веяния. Оккупационные власти, убедившись, что демократическое движение в Японии стало принимать нежелательные для американского влияния размеры, начали подавлять его в различных сферах общественной жизни. Наступила пора возвращения к реакции, получившая название «обратного курса». Американские хозяева и японские правители знали, что наиболее эффективным средством ослабить демократические силы народа явится удар по компартии. Преследования обрушились не только на центральное руководство компартии, но и на профсоюзных деятелей коммунистов и даже на сочувствующих коммунистам. В полной мере насилия и произвол

Кадр из фильма «Мрак среди дня».

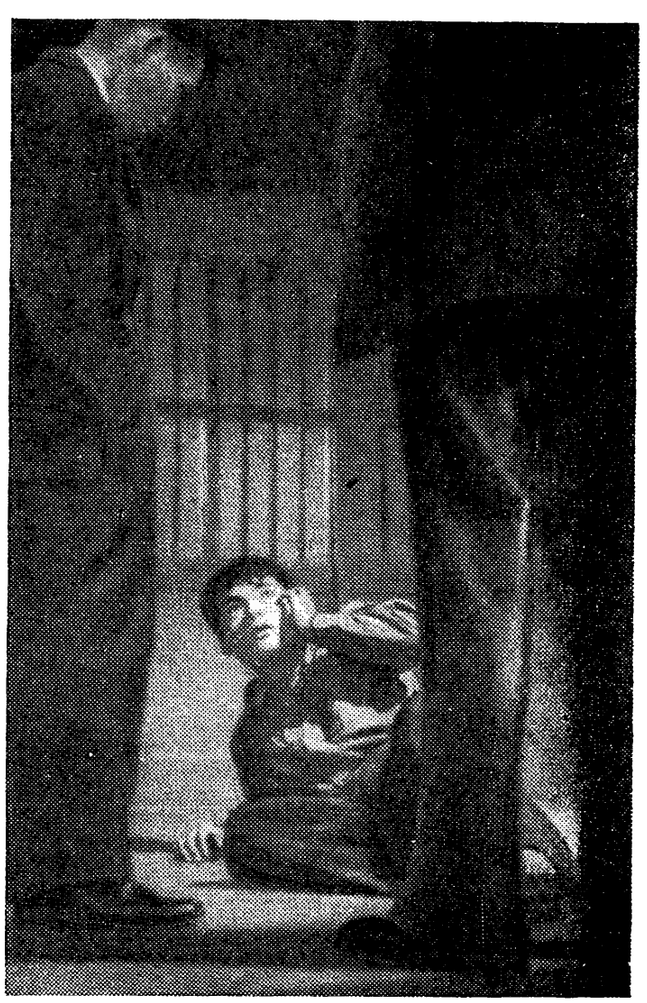


Кадр из фильма «Мутный поток».

дали себя знать несколько позже, в 1950 году, но преследование демократических деятелей началось еще за два года до того. В особенности сильные репрессии имели место на предприятиях кинокомпании «Тохо».

То обстоятельство, что в кинопромышленности — одном из наиболее могущественных средств массовой агитации — созданы профсоюзы и усиливаются демократические силы, представлялось правящим кругам крайне опасным. Ими были предприняты попытки подавить демократические настроения на крупнейшей в Японии кинокомпании «Тохо». Так возникла знаменитая стачка на предприятиях этой кинокомпании, продолжавшаяся с апреля по октябрь 1947 года. Эта стачка явилась своего рода авангардным боем в сражении между связанной с иностранным монополистическим капиталом реакцией и демократическими силами Японии. Для подавления этой забастовки оккупационные власти мобилизовали не только две тысячи вооруженных до зубов японских полицейских, но и отряд американских солдат, танки и даже самолеты. «Не хватает, кажется, только военно-морского флота», — сказала в те дни артистка Хатаэ Киси. Действительно, военно-морские силы не участвовали в подавлении забастовки, по-видимому, только потому, что студия «Тохо» находится в двадцати километрах от моря.

Вот из этой-то стачки и родилось движение свободных киноработников Японии — явление совершенно уникальное и, по-видимому, нигде, кроме Японии, не существующее. После подавления забастовки из студии «Тохо» были уволены сотни работников кино, среди них продюсеры Такэро Ито и Акира Ивасаки, режиссеры Тадаси Имаи, Сацуо Ямамото, Фумио Камэи, Хидэо Сэкигава и другие, сценаристы — в том числе такие известные, как Юсаку Ямагата, актеры, кинооператоры, звукооператоры, осветители, декораторы, художники — одним словом, работники всех областей кинопромышленности, люди, которые вполне могли бы своими силами создать самостоятельную маленькую студию. Но у них не было ни студии, ни киноаппаратуры, ни денег. Зато они сумели за время своей борьбы в студии «Тохо» наладить контакт с рабочими других отраслей промышленности и с широкими слоями населения. И вот тогда-то бывшие служащие «Тохо» образовали Объединение свободных киноработников «Синсэй-эйгася» и объявили, что будут создавать кинофильмы совместно с наиболее деятельной демократической труппой «Дзэнсин-дза». Сообщение это было встречено народом с живым сочувствием. Коллектив «Синсэй-эйгася» — «Дзэнсин-дза» разработал план, совершен-



Кадр из фильма «Мрак среди дня».

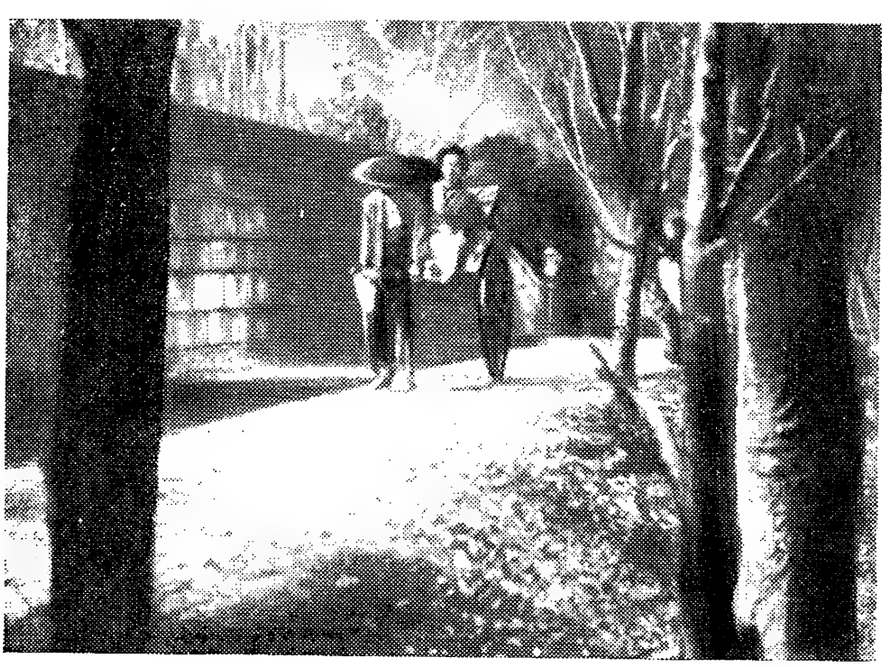
Кадр из фильма «Мутный поток».

но беспрецедентный и казавшийся на первый взгляд утопическим: было решено выпустить и распространить среди населения акции стоимостью по пятьдесят иен, чтобы создать таким образом капитал, необходимый для начала работы. Это начинание имело поразительный успех. Усилиями десятков тысяч человек была собрана сумма в четыре миллиона иен. Этого, конечно, было недостаточно, но все же стало возможным приступить к работе. Так была создана в 1951 году кинокартина «А мы все-таки живем!» Фильм этот знаменовал собой важное событие в истории японского кино. Народ не только собрал деньги — широкие массы простых людей принимали участие в обсуждении сценария, а в отдельных случаях и в съемках. Прокат картин с большим успехом осуществлялся прогрессивной компанией «Хокусэй-эйга» до тех пор занимавшейся импортом советских кинофильмов. Таким образом, стало ясно, что в результате сотрудничества между зрителями, протестовавшими против зависимости кинопромышленности от крупного капитала, и прогрессивными деятелями кино становится вполне возможным создание и распространение демократических фильмов. Фильм «А мы все-таки живем!», рассказывающий о жизни безработных в большом городе, вызвал большое сочувствие рабочих, страдающих от низкой заработной платы и предельной интенсификации труда. Понятен и близок этот фильм также и широким слоям населения, испытывающим пагубные последствия насаждаемого оккупантами колониального режима.

Успех, выпавший на долю фильма «А мы все-таки живем!», воодушевил всех честных деятелей кино в их стремлении к независимости. Еще до создания этого фильма два режиссера, — Кимисабуро Иосимура и Канэто Синдо, ушли из кинокомпании «Сиотику» и организовали Ассоциацию современного кино. Выдающийся сценарист Ясутаро Яги создал независимую студию «Яги», а другая группа бывших работников «Тохо» основала киностудию «Кинута».

* * *

С тех пор движение за независимое создание кинофильмов неизменно встречало горячее одобрение народа. Буржуазная критика и пресса тоже не могли уже больше игнорировать эти фильмы и скрепя сердце вынуждены были отнести многие из них к числу лучших произведений кинематографии за 1951 год. Успех фильмов, созданных Объединением свободных киноработников, объясняется также и тем, что широкие слои японского народа решительно протестовали против американской политики уничтожения национальной культуры и, следовательно, испытывали недовольство американскими кинофильмами и декадентской отечественной кинопродукцией, направленной на то, чтобы усыпить пробуждающееся национальное самосозна-



Кадр из фильма «Мутный поток».

Кадр из фильма «Двенадцать пар глаз».

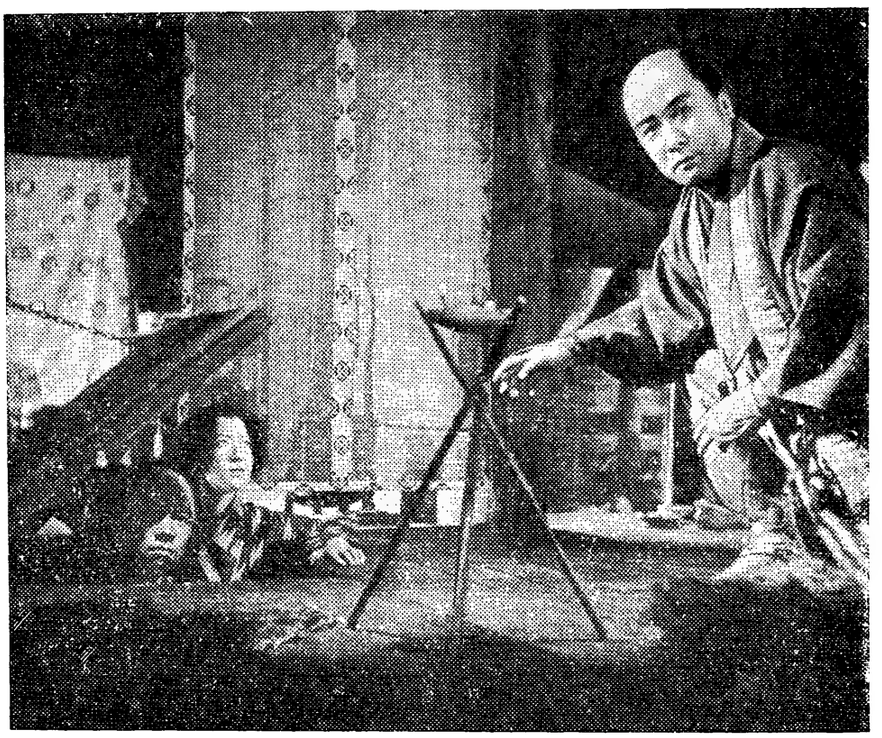
ние народа. Демократические фильмы, смело, без прикрас показывавшие повседневную жизнь народа, получали всеобщее признание.

В следующем, 1952 году Объединение свободных киноработников выпустило фильм «Буря над Хаконэ». Режиссер Сацуо Ямамото, поставивший этот фильм, рассказал о героической жизни ученого Томоно, который в далекие феодальные времена отдал свою жизнь ради создания оросительной системы, необходимой крестьянам. Студия «Яги» выпустила фильм «Школа в горах» — историю группы подростков, которые живут в засыпанной снегом деревушке на севере Японии, и, борясь с вековыми феодальными традициями, становятся смелыми демократически настроенными людьми нового склада. Ассоциация современного кино выпустила фильм режиссера Канэто Синдо, рассказывающий о трагедии города Хиросима — «Дети атомной бомбы» *. Этот фильм, материалом для которого послужили письма детей, пострадавших во время страшного взрыва атомной бомбы в Хиросиме, широко демонстрировался не только в Японии, но и во многих странах мира (в том числе и в Америке).

Таким образом, 1952 и 1953 годы ознаменовались подлинным расцветом независимого кино, так что пресса заговорила даже о периоде «бума» в независимой кинематографии. Созданный в 1952 году режиссером Сацуо Ямамото фильм «Мертвая зона» имел такой же громадный успех, как и фильм «Дети атомной бомбы». «Мертвая зона» —экранизация романа молодого прогрессивного писателя Хироси Нома. В романе и в фильме разоблачаются сущность фашистского режима, деградация и уничтожение личности в условиях прежней японской армии. В 1953 году режиссер Тадаси Имаи поставил фильм «Обелиск белой лилии», в котором показана

Кадр из фильма «Здесь бьет родник».

* В советской печати этот фильм называется «Дети Хиросимы».



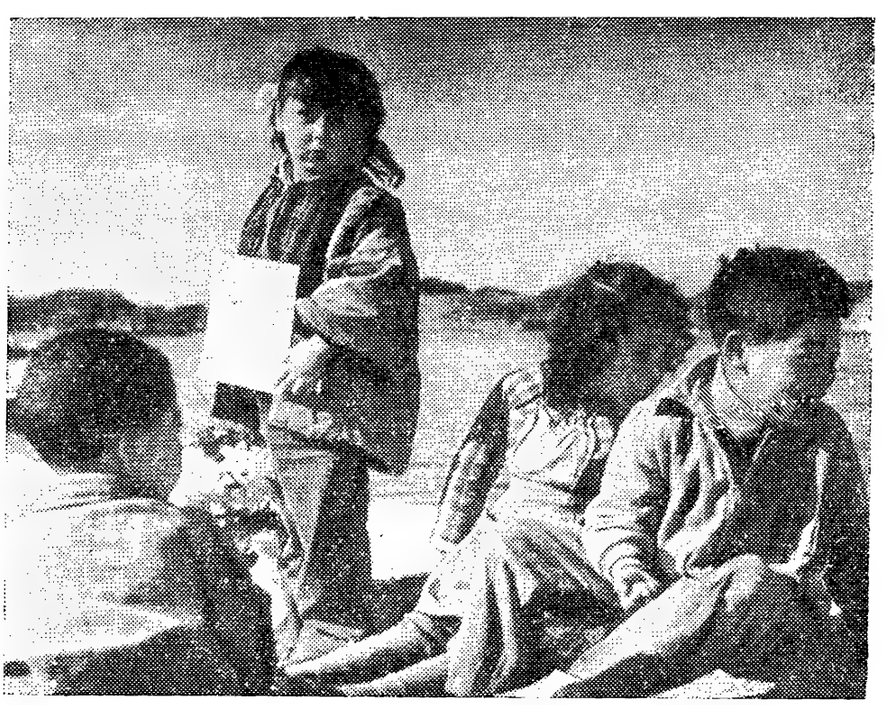
Кадр из фильма «Буря над Хаконэ».

раз японской матери. Много способствовала успеху картины также и чудесная игра артистки Исудзу Ямада. Артист Со Ямамура, самостоятельно организовавший постановочный коллектив, создал фильм «Краболов» по знаменитой повести Такидзи Кобаяси. «Краболов» рассказывает о хищническом лове рыбы, проводившемся японскими империалистами в северных водах, и о тяжелой жизни рыбаков, которые, словно рабы, вынуждены были работать на этих плавучих судах-тюрьмах. В художественном отношении фильм не свободен от ряда недостатков, но благодаря смелой антиимпериалистической направленности он встретил теплый прием у зрителей.

С 1951 по 1954 год свободные кинематографисты создали своими силами около тридцати кинофильмов. Среди них наиболее значительными произведениями являются: «Мыс Асидзури» режиссера Кимисабуро Иосимура, рисующий беспросветно тяжелую жизнь в фашистской Японии; фильм «Далеко за плывущими облаками» режиссера Миёдзи Иэки — героем этого фильма выступает юноша, уходящий на верную гибель в отряде смертников; фильм «Мутный поток» режиссера Тадаси Имаи — киновариант произведения известной писательницы девяностых годов прошлого века Хигути Итиё; нельзя не упомянуть, наконец, осуществленную режиссером Сацуо Ямамото экранизацию всемирно известного

история несчастных молодых девушек-студенток, погибающих в борьбе против американской военщины на островах Окинава. Все три фильма, проникнутые духом протеста против милитаризма, имели огромное значение для усиления борьбы за мир. Все они появились в то время, когда Америка начала усиленными темпами проводить ремилитаризацию Японии и в качестве психологической подготовки в большом количестве ввозить в Японию милитаристские и антикоммунистические фильмы. Японскими кинокомпаниями, присоединившимися к этому движению, был поставлен ряд реакционных фильмов, таких, например, как «Генерал Ямасита», «Маршал Ямамото», «Линкор Ямато» и другие. В такой обстановке те прогрессивные фильмы, о которых речь шла выше, стали подлинным знаменем борьбы за мир и сыграли значительную роль в японском движении сторонников мира.

Режиссер Канэто Синдо (Ассоциация современного кино) поставил фильм «Рисунок в миниатюре» — повесть о все еще тайно существующей в Японии торговле людьми. Режиссер Фумио Камэи рассказал историю жизни женщины-работницы на шахтах Северного Хоккайдо в фильме «Женщина идет по земле»; в этом фильме он пытался в известном смысле подражать Горькому, создав об-



Кадр из фильма «Дети смешанной крови».

романа Сунао Токунага «Улица без солнца». Этот фильм, повествующий об упорной борьбе рабочих-печатников, был удостоен специальной премии в Карловых Варах. Заслуживает внимания также фильм режиссера Хидэо Сэкигава «Хиросима».

Представителями движения за независимое кино создано немало гуманистических, близких народу фильмов, но было бы неправильно полагать, что на протяжении всех этих лет демократические фильмы появлялись только в студиях свободных киноработников. Честные деятели искусства, борясь против диктата и торгашеских принципов крупного капитала, сумели создать большое число замечательных произведений даже в студиях кинокомпаний «Тохо», «Сиотику» и других. Режиссер Акира Куросава поставил на студии «Тохо» фильм «Жить!», в котором поднимает вопрос о цели, ради которой человеку стоит жить. Представители старшего поколения деятелей японского кино — широко популярные режиссеры Кэндзи Мидзогути, Ясудзиро Одзу — тоже не остались в стороне от общего движения. Мидзогути поставил фильм «Угэтцу Моногатари» по книге «Рассказы в лунные и в дождливые ночи» и «Повесть о Тикамацу» — блестящая экранизация прославленных произведений классической японской литературы. Он сумел придать этим фильмам современное звучание, в них утверждается ценность человеческой личности. Режиссер Ясудзиро Одзу считался ранее формалистом и человеком довольно консервативных взглядов, но и он в своих последних фильмах «Повесть о Токио» и «Юность» сделал шаг в сторону сближения с реальной действительностью современной Японии. Новизной и свежестью отличаются фильмы Минору Сибуя «Орден» и «Современный человек», где ярко, правдиво отражены противоречия бурно меняющейся жизни Японии наших дней. Наиболее молодой из этой группы режиссеров и в то же время один из самых талантливых — Кэйскэ Киносита в своем фильме «Чистая любовь Кармен» сумел с удивительным искусством затронуть такие острые политические проблемы, как борьба за запрещение термоядерного оружия, борьба против ремилитаризации Японии. Другой фильм Киносита, «Трагедия Японии», рисует противоречие между традициями старой, феодальной японской семьи и новыми отношениями, возникающими между людьми. В фильме «Двенадцать пар глаз» Киносита проникновенно показал жизнь простой сельской учительницы и сумел в доходчивой, безыскусной форме показать самому широкому кругу зрителей, как необходима борьба за мир. Одним словом, борьба за мир и гуманизм нашли отклик даже в стенах буржуазных киностудий. И очень часто на этих студиях рождаются фильмы более новаторские, более прогрессивные и художественно совершенные, чем произведения, созданные деятелями независимого кино.

Несомненно, мужественная, самоотверженная деятельность работников независимого кино стала примером для всех деятелей киноискусства, воодушевила их на создание прогрессивных фильмов. Но, пожалуй, еще более сильным стимулом для создания таких фильмов явилась сама действительность современной Японии. Она потребовала от деятелей искусства сделать решительный выбор. Даже те из них, кто всячески стремился уйти от злободневных проблем, оказались теперь вынужденными заниматься политикой — хотя бы для того, чтобы защитить то «чистое искусство», сторонниками которого они себя объявляют.

Со второй половины 1954 года период «бума» в независимом кино закончился. Сейчас это движение стоит перед большими трудностями. Это, во-первых, давление, осуществляемое крупными капиталистическими кинокомпаниями. Трудности внутреннего порядка состоят в том, что движению независимого кино не хватает людей, обладающих организаторскими, хозяйственными способностями. Есть еще одна проблема, в полный рост стоящая перед независимым кино,— это вопрос о том, могут ли считаться фильмы, созданные свободными киноработниками, подлинно массовыми? Все мы, работники независимого кино, стремимся в нашем творчестве к реализму, к социалистическому реализму. Мы изучаем советское кино и его теорию. Много полезного дало нам также киноискусство Китая. Однако, как я уже отмечал, нельзя не считаться с тем фактом, что в своих фильмах мы еще не сумели достичь подлинного реализма. Народ сочувственно встретил многие произведения независимого кино, но в то же время широкие массы зрителей испытывают неудовлетворенность, ибо эти кинофильмы отражают только мрачные, отрицательные стороны действительности. Зрители хотят видеть более жизнерадостные фильмы, которые призывали бы к мужеству в борьбе, воодушевляли бы на преодоление трудностей. Деятели независимого кино и сами давно уже поняли это. Именно в ответ на эти запросы масс режиссер Тадаси Имаи создал в 1955 году фильм «Здесь бьет родник», режиссер Миёдзи Иэки — фильм «Сестры», режиссер Сацуо Ямамото — «Скиталец». Все эти фильмы были очень сочувственно встречены публикой.

Развитие демократических тенденций в японском кино встречает на своем пути много препятствий. Но эти тенденции будут расширяться и крепнуть, и мы не пожалеем для этого всех своих творческих сил.

Токио.

Ральф Паркер

ТЕАТР, ОТВЕЧАЮЩИЙ СОВРЕМЕННОСТИ

Лондонский театральный сезон 1956 года был ознаменован событием, которое может сыграть большую роль в развитии современной английской литературы. Речь идет о создании «Английской сценической труппы» («Инглиш стейдж компани») — репертуарного театра, ставящего себе задачей познакомить лондонцев с современными английскими пьесами.

Хотя число постоянных репертуарных театров в провинциях Англии в основном сохранилось, а в последние годы даже увеличилось, в самом Лондоне таких театров не было вплоть до марта этого года, когда начались выступления «Английской сценической труппы» на сцене «Корт тиэтр». Лондонские театры, находящиеся, за немногими исключениями, в руках бизнесменов, представляют собой труппы, набранные для постановки одной-единственной пьесы и распускаемые, едва только эта пьеса перестает делать сборы и приносить доход.

Один из печальных результатов этого — редкое появление на сценах теат-

Сцена из пьесы Джона Осборна «Оглянись во гневе».

«Оглянись во гневе» — сцена из пьесы.

ров произведений современных английских драматургов.

Подобная ситуация объясняет, почему основание «Английской сценической труппы» встречено английскими писателями с таким интересом.

«Мы — небольшая труппа, нам приходится решать множество организационных задач. Тем не менее в первый же сезон мы показали в Лондоне четыре новые пьесы современных английских драматургов», — сказал мне Джордж Дивайн, с которым я беседовал за кулисами после представления одной из самых спорных, но «коммерчески удачных» пьес театра «Оглянись во гневе». Эта пьеса написана двадцатисемилетним Джоном Осборном.

«Наш театр не заинтересован в разного рода режиссерских экспериментах; мы стремимся сосредоточить внимание зрителя на тексте, на содержании пьесы. Вы, вероятно, заметили, что мы пользуемся одной и той же декорацией для всех пяти постановок, добавляя лишь самый минимум сценического реквизита, которого требует действие».

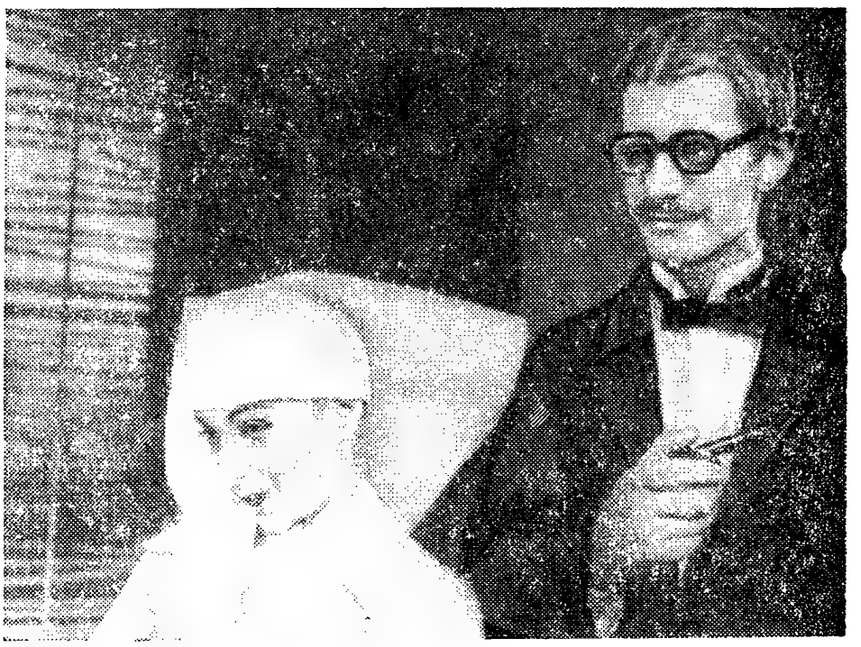
Помимо пьесы «Оглянись во гневе», в репертуар «Английской сценической труппы» первоначально входило произведение молодого романиста Рональда Дункана «Дон Жуан и смерть Сатаны» и пьеса «Тутовое дерево» мастера современного английского романа Ангуса Уилсона, а также инсценировка романа Найджела Денниса «Удостоверения личности» и великолепная американская драма Артура Миллера «Суровое испытание» *.

«Наш театр предназначен для молодого поколения,— продолжал Дивайн.—Драма лишается интереса, если она не затрагивает существа важнейших проблем, если она не заставляет сердца биться сильнее. Наши постановки вызвали немало споров. Бывало, что во время представления люди уходили из театра разгневанными и возмущенными. Меня это только радует, ибо в этом я усматриваю доказательство жизнеспособности нашего театра».

Выбирая репертуар для своей труппы, Джордж Дивайн учитывает, что идеи и образы современной английской драматургии, с одной стороны, и лучших современных романов — с другой, отличаются друг от друга. Однако «Английская сценическая труппа» пытается преодолеть это расхождение. «Задача ее нелегка,— писал Гарольд Гобсон, видный лондонский театральный критик.— Большинство молодых романистов вовсе не стремится писать пьесы. Они не проявляют интереса к театру. Современным романистам театр кажется в высшей степени старомодным».

Четыре пьесы на темы дня, показанные в «Корт тиэтр», обладают одним общим признаком: проблемы современности трактуются в них с откровенностью, которая до сих пор была свойственна лишь романам. Как правило, английские драмы пишутся до сих пор в романтическом духе, тогда как современный роман подчеркнуто реалистичен. В нем даются картины мира, снедаемого тревогой и неуверенностью, эгоистического мира насилия и нищеты. Самыми удачными пьесами из

* Более известная под названиями «Салемские колдуньи» или «Салемский процесс».



Сцена из пьесы Найджела Денниса «Удостоверения личности».

всех, которые были поставлены новым театром в его первом сезоне на сцене «Корт тиэтр», оказались такие, где зритель стал свидетелем полного разрыва с утвердившимися традициями лондонского театра.

«Я полагаю, что театр может столь же отвечать современности, сколь и любая книга, — сказал мне Джордж Дивайн.— Вот почему, будучи директором этого театра, я работаю в таком тесном сотрудничестве с романистами. За последние два с половиной месяца я прочитал четыреста пьес, присланных мне начинающими писателями. Наряду с этим я изучаю опубликованные в наше время романы с точки зрения возможности их инсценировки. Беседуя с романистами, я пытаюсь убедить их писать для театра. Ведь во Франции нет ни одного хорошего писателя, который бы так чурался театра, как наши авторы».

Как же отнеслась к новому театру и его творческим замыслам английская публика и критика? Реакция была такова, что организаторами «Английской сценической труппы» овладевал то самый буйный оптимизм, то самый мрачный пессимизм. Порою артистам приходилось выступать перед совершенно пустым залом. Однако пьеса «Оглянись во гневе» принесла большой успех. «Лучшая пьеса о молодежи за последнее десятилетие,— писал влиятельный критик газеты «Обзёрвер» Кеннет Тайнэн. — Она показывает послевоенную молодежь такой, какова она в действительности... На сценах лондонских театров Осборн первый отразил интересы почти семи миллионов молодых людей в возрасте от двадцати до тридцати лет».

«Оглянись во гневе» — пьеса с пятью действующими лицами, идущая без смены декораций. В ней показана жизнь молодого озлобленного человека по имени Джимми Портер. Выходец из рабочей среды, он получил образование в небольшом университете. В его жизни нет ничего, что могло бы его вдохновить. В нем развивается чрезмерная раздражительность и эгоизм, и жертвой этих перемен становится его молодая жена (роль этой женщины из мелкобуржуазной семьи великолепно сыграна Мэри Юр, которую москвичи помнят по исполнению роли Офелии в «Гамлете», поставленном Бруком).

Джимми Портер представляет поколение, у которого нет ни цели, ни идей, ни знамени, за которые оно готово было бы сражаться. «Люди нашего поколения больше не способны умирать за хорошее дело,— говорит он. — Этим мы занимались в тридцатые и в сороковые годы». Иными словами, Портер олицетворяет собою довольно известный тип «мятежника без цели». Трагедия его в том, что, хоть у него и хватает энергии на громкие обличения английских газет в безнравственности, на гневные филиппики в адрес епископов,

Сцена из пьесы Артура Миллера «Суровое испытание».

Сцена из пьесы «Суровое испытание».

прославляющих водородную бомбу, на презрительное отношение к английской мелкой буржуазии и ее предрассудкам, в нем все же нет ничего, чем бы он мог заполнить собственную жизнь, сделать ее более значительной.

«Это пьеса о молодых людях, бывших подростками во время войны, — сказал Джордж Дивайн в заключение. — Это люди, которые смотрят на жизнь несерьезно. Им нужно вдохновение, но они не находят ничего, что могло бы их воодушевить. Они думали, что достижение зрелого возраста принесет им великие перемены, но этого не случилось. Помните слова жены Джимми: «Мой отец злится потому, что, по его мнению, в английской жизни переменилось все; ты же злишься из-за того, что, по-твоему, в ней ничего не изменилось».

Автору этой пьесы не в полной мере удалось показать, почему именно Джимми Портер таков. Он даже не делает и намека на подлинные причины, по которым этот разочарованный гражданин «благосостоятельной страны» враждует со своим веком.

Автор не вооружает своего героя ничем, кроме лексикона гневных слов. Было бы, пожалуй, неверно, учитывая популярность этой пьесы, полной горечи и ожесточения, считать, что она полностью выражает настроения общества. Значительная доля успеха постановки объясняется, вероятно, ее новизной: лондонцы увидели трудную и полную тревоги жизнь простых людей, показанную на сцене с таким реализмом, который до сих пор был им известен только по романам. Этим, видимо, и определяется истинное значение «Английской сценической труппы» для современных английских писателей.

Включив в свой репертуар пьесу «Удостоверения личности» (современную комедию, основанную на пиранделловской концепции, по которой люди в наше время так неглубоки, что их отличительные черты трудно обозначить), организаторы «Корт тиэтр» снова выполнили свое обещание работать по-новому. Театр имеет теперь две пьесы, написанные в высшей степени живым и волнующим современным языком. Пьесы эти, возможно, и не увидели бы сцены, не будь это вызвано самим существованием новой труппы. Они относятся к категории, которую коммерческие антрепренеры называют «неприятной», ибо жизнь в них показана в плане, якобы неприемлемом для среднего зрителя, которому, мол, надо показывать со сцены нечто «волшебное и магическое». «Корт тиэтр» бросил вызов такому подходу к назначению театра.

Рауль Ларра

Литературная жизнь Аргентины

Когда меня спрашивают, как живут аргентинские писатели, я всегда вспоминаю о моем друге, поэте Хавьере Вильяфанье. Чтобы заработать на жизнь, Вильяфанье организовал бродячий кукольный театр и объездил с ним всю страну, а потом и бóльшую часть Южной Америки. В день его свадьбы чиновник, регистрировавший брак, спросил, чем он занимается. «Поэт и кукольник», — ответил Вильяфанье. Чиновник недоумевающе поднял брови, словно говоря: «Это что еще за занятие?» — и предложил молодому супругу просто записать: «Профессия — служащий». Вильяфанье продолжал настаивать: поэт и кукольник, и только так он желает фигурировать в регистре актов гражданского состояния. Тогда чиновник продолжил опрос:

— Сколько получаете?

— Две тысячи песо в месяц,— ответил Вильяфанье.

Услышав цифру, которая показалась ему, получающему, наверно, треть этой суммы, баснословной, чиновник без дальнейших разговоров стал записывать, бормоча:

— Ку-коль-ник. Куколь-ник.

Этот служащий хотел оценить значение профессии по тому доходу, который она приносит, и выходило так, что простой поэт и бродячий кукольник зарабатывал намного больше, чем он. Не было бы удивительным, если бы в этот день чиновник направил в правительство ходатайство об увеличении жалованья.

Но Вильяфанье сказал только часть правды. Да, он зарабатывал две тысячи песо, но не в месяц, а в год.

Поэтому, когда меня спрашивают, как живут аргентинские писатели, я рассказываю о моем друге Вильяфанье. Я считаю этот анекдотичный случай хорошей иллюстрацией, ибо в Аргентине литературный труд все еще остается, в общем, приятным занятием праздных людей. Литература не является материально обеспечивающей профессией. С излишком хватит пальцев на одной руке, чтобы сосчитать аргентинских писателей, живущих на один только гонорар. Большинство из них зарабатывает себе на жизнь, занимаясь работой, весьма далекой от литературы, или посвящая себя журналистике, радио, преподаванию — то есть деятельности, близкой к литературе, но не слишком с ней связанной. И им остается очень мало времени для их творческой работы.

Журналистика была некогда тем обычным путем, на который вступали писатели, зарабатывавшие свой хлеб пером Лугонес, Пайро, Фрай Мочо, Мартель, Гонсалес Туньон, Роберто Арльт и другие были журналистами. Но журналистская деятельность в большинстве случаев является для писателя пыткой, потому что она нивелирует стиль и в то же время поглощает творческую энергию. Поэтому любой писатель стремится избежать это занятие, которое в конце концов исчерпывает все его силы. В этом смысле характерен случай с Роберто Арльтом, автором популярных романов, распространявшихся тысячными тиражами, но приносившими ему жалкие крохи. Для того чтобы существовать, он должен был окунуться с головой в журналистику. Когда же Арльт почувствовал себя вконец усталым и решил посвятить жизнь химии и механике, к которым издавна питал пристрастие, этого талантливого писателя и изобретателя уже настигла смерть.

Другой пример из жизни литераторов: Фрай Мочо, превосходный писатель, служивший в пограничной полиции и дослужившийся до чина инспектора, в один прекрасный день захотел бросить полицию и вступить на другую стезю, которая привела бы его к экономически независимому положению. Тогда один его приятель-литератор посоветовал ему заняться...

утилизацией в коммерческих целях отбросов городских предприятий!

Во времена Пайро и Фрай Мочо были авторы, которые издавали свои книги небольшими тиражами на собственные средства. Пайро, например, опубликовал в 1905 году свою «Женитьбу мыши» тиражом в пятьсот экземпляров. После его смерти в 1927 году этот роман и другие его произведения сделались классическими. В наше время ежегодно распродается более двадцати тысяч экземпляров сочинений Пайро. Поэтому кто-то сказал, что в Аргентине писатель должен умереть для того, чтобы его книги могли издаваться большими тиражами.

Сейчас, к счастью, положение несколько улучшилось. Писатель не обязан финансировать издание своих собственных книг, за исключением, разумеется, тех поэтов, которым трудно найти издателя.

Аргентина — крупный издательский центр Латинской Америки. В Буэнос-Айресе переводятся на испанский язык все книги, пользующиеся успехом в других странах. Можно сказать, что мы в курсе всех новинок, появляющихся за рубежом. И это развитие издательского дела несколько улучшило нашу писательскую долю. Появилось больше издателей и больше возможностей публиковать книги, хотя автор в итоге получает очень мало. Положение писателей, в смысле издания книг, несколько облегчилось также и благодаря новой ориентации издательств, которые из-за трудностей, связанных с импортом книг в страны Латинской Америки, стараются продавать свои книги в больших количествах внутри страны. Также активизировалась деятельность самих писателей, направленная на укрепление своей профессиональной организации и защиту своих прав.

Профессиональная организация, объединяющая наших литераторов, называется «Общество аргентинских писателей» (SADE).

Его первым президентом был поэт Леопольдо Лугонес, и поэтому день рождения Лугонеса отмечается SADE как День писателя. Это общество многочисленно, в его состав входят также и лучшие писатели страны. Раньше писатель мог стать членом SADE автоматически, после того как он опубликует одну книгу. Теперь, кроме этого, требуется его заявление о приеме и рекомендация другого члена SADE. За последние годы SADE в той или иной степени активизировало свою деятельность, направленную на защиту прав писателей. Во время председательства Леонидаса Барлетты (1946—1948) и Карлоса Альберто Эрро (1948—1950) немало делалось для улучшения положения писателей, но не всегда удавалось достигнуть желаемых результатов. Перед Книжной палатой было возбуждено ходатайство о типовых контрактах для писателей с минимальной десятипроцентной ставкой в качестве гонорара со стоимости каждого проданного экземпляра. Кроме того, были подняты следующие вопросы: необходимость указания имени автора под краткими рецензиями в литературных отделах коммерческих газет; процентная форма оплаты труда переводчиков вместо аккордной, выраженной какой-либо определенной суммой; снижение издержек на рекламу для книг аргентинских авторов; взимание небольшого процента с изданий классиков, а также с других изданий, по которым не платятся гонорары, для создания фонда, предназначенного для издания книг молодых авторов и для более широкой помощи писателю, то есть для устройства домов отдыха, предоставления ссуд и т. п. При этом надо особо подчеркнуть, что все требования об улучшении положения литераторов, выдвинутые за время председательства Барлетты и Эрро, были подчинены главному требованию: обеспечить свободу слова в качестве основной гарантии для труда писателя, имея в виду, что материальные блага, которые можно приобрести, ничего не стоят, если нет возможности говорить и печатать то, что думаешь и чувствуешь. Такая деятельность была продиктована политической и социальной действительностью Аргентины. Деспотическое правительство генерала Перона установило контроль над мыслями и пыталось внедрить «Статут работников умственного труда», на основании которого писательское творчество вгонялось в прокрустово ложе официально признанных критериев. В ответ на это под руководством Эрро SADE опубликовало важный документ, вскрывающий вредный характер этого статута. В результате таких бунтарских действий правительство Перона ограничило деятельность SADE, запретив проводить публичные собрания и заключив в тюрьму известных в стране литераторов, в числе которых оказались поэт Энрике Банчс, публицист Хосе Барреро, сам Карлос Альберто Эрро, редактор журнала «Сур» Виктория Окампо, Хулио Арамбуру, Эктор Агости и автор этой статьи.

* * *

В Аргентине выходит много литературных журналов и газет, уступающих по качеству даже второсортной макулатуре. Поэтому я не буду останавливаться на них, а также и на тех, которые после долгой жизни клонятся к закату. Я расскажу о печатных изданиях, продолжающих издаваться и выполняющих настоящую культурную работу, невзирая на различные тенденции, характеризующие каждое из них.

Старейшим журналом из числа таких изданий является «Сур», принадлежащий Виктории Окампо, которая выступает одновременно и в роли его редактора. «Сур» — месячное издание, тираж его достигает четырех тысяч экземпляров. Наибольшим влиянием он пользуется в так называемом изысканном обществе, среди

любителей иностранной литературы. Это объясняется тем, что журнал прежде всего занимается популяризацией современных авторов, так сказать, в универсальном аспекте. Это его заслуга, но в то же время и слабое место. Согласно широко распространенному мнению, по духу он является больше иностранным, чем национальным. Даже собственный сотрудник журнала Х. А. Мурена на страницах этого же журнала высказывал критические замечания по этому поводу. Редактор «Сура» Виктория Окампо ответила Мурене, что журнал открыт для всего национального и что пусть, мол, сеньор Мурена напишет, о чем ему будет угодно. Несмотря на такое утверждение, этот журнал все же принадлежит кругам, где старательно избегают упоминать имена писателей, творчество которых характерно своей социальной направленностью, которые занимаются тем, что в тех кругах именуется «несвободным искусством». Тем не менее нельзя не признать, что Виктория Окампо принесла своей деятельностью и известную пользу. Она познакомила аргентинских читателей с Марселем Прустом, Сартром, Лоуренсом, Грэхемом Грином, которых до этого плохо знали в нашей стране. «Сур» посвятил ряд интересных номеров современной итальянской, французской и североамериканской литературе.

После свержения Перона у нас появился журнал под названием «Гасета литерариа» с правильной ориентацией, стремящийся отражать здоровые тенденции в современной литературе, объективно оценивать положение в мире. Имеется у нас также журнал «Платика», ориентирующийся больше на юношество и посвящающий свои страницы в основном театру и кино. Правда, за последнее время он ввел в состав редакции некоторых больших писателей и начал более разнообразить содержание.

Нельзя не отметить и «Пропоситос» — независимую газету с тиражом в сто тысяч экземпляров, редактируемую писателем Леонидасом Барлеттой. Эта газета посвящает целую полосу литературной жизни, рецензирует новинки, знакомит с творчеством поэтов и романистов, известных социальной направленностью своего творчества. Если принять во внимание то, что «Пропоситос» начала издаваться в те времена, когда вся печать находилась в тисках перонистской деспотии, можно по достоинству оценить гражданское мужество ее издателей.

Из газет коммерческого характера «Насьон» и «Пренса» являются единственными, публикующими каждое воскресенье литературное и художественное приложения с цветными иллюстрациями.

Газета «Насьон» приобрела авторитет уже много десятков лет тому назад. Писатели всегда очень считались с помещаемыми в ней литературными рецензиями. Но в настоящее время уровень литературного материала снижается, сокращается число страниц приложения и количество литературных сотрудников. «Насьон» неохотно берет теперь материалы для своего приложения у писателя, если он стоит на воинствующих антиимпериалистических позициях, не говоря уже о литераторах-коммунистах.

Между журналом «Сур» и газетой «Насьон» существует тесная духовная связь. Редактором литературного приложения «Насьон» уже много лет является Эдуардо Маллеа.

В ряду всех других периодических изданий информационного характера выделяется «Литературный бюллетень» Института друзей аргентинской книги. В нем сотрудничают писатели всех направлений. Он не закрыт ни для кого, кто желает что-то сообщить. Руководителем и вдохновителем этого бюллетеня и Института является Аристобуло Эчегарай, поэт и романист, опубликовавший недавно очерк о романе Рикардо Гуиральдеса «Дон Сегундо Сомбра», вокруг которого развернулась оживленная полемика. Институт друзей аргентинской книги был основан Эчегараем, Карлосом Карлино и Германом Бердиалесом для того, чтобы облегчить издание аргентинских книг и найти средства для их лучшего распространения.

Другое интересное издание — «Куадернос де культура», журнал в сто страниц выходит раз в два месяца тиражом в пять тысяч экземпляров. Он ставит своей целью освещать проблемы аргентинской культуры с марксистских позиций и знакомить аргентинцев с иностранными материалами по литературе и искусству под этим углом зрения. В редакции журнала сотрудничает очеркист и критик Эктор Агости, поднимающий в своих произведениях различные вопросы идеологического характера, связанные с развитием культуры в Аргентине. Его книга «В защиту реализма» получила восторженный отзыв Анри Лефевра.

В свет вышло уже около тридцати номеров «Куадернос де культура». Во времена перонистской диктатуры журнал печатался в подпольной типографии, так как ни одна типография не соглашалась взяться за его издание.

Этот журнал уделил большое внимание Второму съезду советских писателей, опубликовав в одном из номеров ряд докладов и отдельные выступления литераторов.

* * *

Аргентинцы читают много, но, к несчастью, не то, что надо. Со своими двадцатью миллионами жителей Аргентина стоит сейчас на первом месте среди других стран Латинской Америки по степени грамотности. Всяких газет — утренних и вечерних — у нас хоть отбавляй. Вечерние газеты выходят дважды: так называемое пятое издание появляется в пять часов и шестое издание выходит в девять часов вечера. Тиражи, как правило, большие,

несмотря на недостаток бумаги в стране. Тираж самых крупных газет — «Насьон» и «Пренса» — превосходит четыреста тысяч экземпляров. Тиражи других газет, таких как «Мундо», «Кларин», «Критика», «Демократия», колеблются между стапятьюдесятью и тремястами тысячами. Многочисленные еженедельные журналы для женщин, детей, приключенческого характера, журналы мод, кулинарные и т. д. также выходят значительными по нашим масштабам тиражами. Иными словами, все это показывает, что аргентинец читает много, но в основном — газеты, журналы и полицейские романы бульварного типа.

Для аргентинских писателей основная проблема заключается в том, чтобы завоевать эти читательские массы, привлечь их к своим произведениям. Одновременно может измениться и положение аргентинского писателя: если тираж книг, который едва достигает пяти тысяч экземпляров, увеличится, это поведет к соответственному увеличению гонорара.

Пока можно сказать, что аргентинских читателей больше интересуют иностранные авторы, чем национальные. Причины этого различны и сложны, но, без сомнения, аргентинские писатели тоже несут свою долю ответственности, поскольку, в общем, в их произведениях не всегда находят свое отражение темы, волнующие народ.

Иностранные авторы поставлены в выгодное положение и тем, что распространению их произведений предшествует гласность, реклама. Какие же из них пользуются наибольшим успехом у аргентинцев? «Синхуэ — египтянин» Мика Вальтари, «Спартак» Говарда Фаста и почти все его исторические романы, которые у нас опубликованы, «Дезире» Анны Марии Селимко, «Здравствуй, печаль» молодой французской писательницы Франсуазы Саган, «Хроника бедных влюбленных» Васко Пратолини, «Римлянка» Моравиа, «Буря» Ильи Эренбурга, «Дипломат» Джеймса Олдриджа и другие.

Из современных североамериканцев наибольший интерес вызывает Говард Фаст. В свое время много читали Джона Стейнбека, Хемингуэя, Джона Дос Пассоса, Фаррела, Фолкнера. Сейчас продажа их книг очень сократилась, за исключением Хемингуэя: его произведение «По ком звонит колокол» по-прежнему полностью распродается, и его последняя повесть «Старик и море» пользуется большой популярностью.

Можно заметить, что североамериканцев сейчас сильно потеснили итальянцы. К романистам, которые приобрели у нас большую известность, относятся: Моравиа, Пратолини, Витторини, Павезе, Кальвино. Аргентинские издатели оспаривают друг у друга право на издание книг этих писателей, потому что знают, что аргентинская публика с большой охотой будет читать любое их произведение.

На улице Корриентес, наиболее оживленной магистрали в центре Буэнос-Айреса, где жизнь не угасает до рассвета, расположены большие книжные магазины. Они открыты для публики с десяти утра до двенадцати часов ночи; некоторые из них на основании разрешения муниципальных властей остаются открытыми по воскресеньям. Во многих из этих магазинов постоянно осуществляется дешевая распродажа книг; здесь обычно стоят большие столы с указателями заниженных цен, на столах лежат «кости», то есть книги, которые по какой-то причине не распродаются. Около этих столов в любое время можно видеть толпящихся людей, погружающих руки в книжные груды, листающих страницы, что-то читающих; они откладывают одни книги, выбирают другие. Цены на книги за последнее время очень возросли. Роман в триста страниц обычного формата стоит сейчас от тридцати до тридцати пяти песо. Отсюда можно понять, почему народ интересуется дешевой распродажей книг, во время которой некоторые знатоки иногда раскапывают настоящие перлы.

Что касается романов аргентинских авторов, нашумевших у нас за последнее время, надо отметить следующие: «Последняя собака» Гильермо Хоусе, «Серый квартал» Хоакина Гомеса Баса, «Росаура в десять часов» Деневи, «Берег» Энрике Вернике, «Хуан находит себя» Карлоса Руиса Доде, «На углу» Бернардо Вербицкого и другие.

Переизданная книга Эктора Агости «В защиту реализма» также пользуется постоянным спросом; популярны и «Кальфукура — завоевание пампы» Альваро Юнке и «Конституция и революция» Бернардо Каналя Фейхоо — исследование, посвященное аргентинской истории и, в частности, Хуану Баутисте Альберди.

К настольным книгам аргентинцев относятся такие произведения аргентинских писателей, современных и классиков, как «Мартин Фиерро» Хосе Эрнандеса, «Рентгеноснимок пампы» Эзекиеля Мартинеса Эстрады, произведения Роберто Пайро, «Факундо» и «Воспоминания о провинции» Доминго Ф. Сармиенто, «Дон Сегундо Сомбра» Рикардо Гуиральдеса, «Лисандро де ла Торре» Рауля Ларры, сочинения Эстебана Эчеверрии и Фрай Мочо и сборники рассказов для детей Альваро Юнке («Бумажные кораблики», «Хауха» и др.)

Аргентинский интеллигент прежде всего интересуется художественными произведениями, а затем уже мемуарной и приключенческой литературой. За последнее время возрос интерес к политической литературе. Короткие рассказы и поэзия относятся к наименее популярным литературным жанрам. Правда, надо сказать, что стихи больших поэтов читаются все время. Стихотворения Пабло Неруды, которые за небольшим исключением почти полностью изданы в Буэнос-Айресе, пользуются у аргентинцев большой популяр-

ностью. Широко известен и аргентинский поэт Рауль Гонсалес Туньон. Его книга об СССР и Китае «Все люди мира — братья» получила высокую оценку аргентинцев. Симпатией читателей пользуется также поэтическое творчество Хосе Педрони, поэта из глубинных провинций страны, проживающего в Эсперансе.

Из литературных критиков прежде всего я упомяну Луиса Эмилио Сото. Его многочисленные критические работы, правда, не изданы отдельными сборниками, но он оказывает большое влияние на литературную жизнь страны, потому что его критический анализ всегда точен и объективен.

В этом письме я указал с кинематографической краткостью на особенности аргентинской литературной жизни, на тех, кто участвует в ней, на общую обстановку, на отдельные произведения. Мой очерк может быть воспринят поэтому всего лишь как интродукция к всестороннему и полному изображению характерных черт и литературных вкусов, отличающих в настоящее время аргентинскую публику.

Буэнос-Айрес.

Соса Хесуальдо

О литературе Уругвая

Национальная литература Уругвая еще молода и не имеет давних традиций, однако в настоящее время она занимает достойное место среди других латиноамериканских литератур. Многие уругвайские писатели известны за пределами нашей страны. Это свидетельствует о том, что за последние сто лет Уругвай сумел достичь в своем культурном развитии такого уровня, который позволяет говорить о существовании уругвайской литературы.

В каких же направлениях развивается сейчас творчество наших писателей и поэтов, что составляет специфику современной литературной жизни Уругвая?

Прежде всего я хочу отметить тот факт, что сейчас у нас наблюдается значительный рост социально-направленной литературы, указывающей интеллигенции на ее долг и обязанности перед народом, побуждающей правдиво отражать жизнь нашего народа. В Уругвае все резче отграничиваются друг от друга два основных литературных течения. Одна часть поэтов и писателей продолжает считать, что литературные произведения должны доказывать абсурдность и бесцельность человеческого существования, идти по пути сюрреализма, экзистенциализма и других «измов». Другая часть литераторов все активнее выступает за создание поэтических и прозаических произведений с использованием средств и форм народного творчества, следуя за Гарсией Лоркой, придерживаясь реалистических тенденций. Именно сейчас такая литература все более и более начинает служить у нас проводником демократических идей, приобретать гораздо большее значение, чем раньше, особенно до гражданской войны в Испании. Такая направленность придает произведениям характер полемический или призывный, сообщает им целеустремленный и действенный смысл. Этот путь указали нашей литературе большие поэты Латинской Америки: Сезар Вальехо, Пабло Неруда, Николас Гильен. Поэтам, которые связали себя со смертью и таинственным «ничто», эстетам, избегающим «грязного» реального мира, противостоим мы — те, кто уже многие годы старается помогать своим творчеством борьбе за лучший мир.

В настоящее время в прогрессивном лагере — многие известные представители уругвайской литературы. Я вкратце остановлюсь на наиболее значительных, имена которых известны за пределами нашей страны. Прежде всего — талантливый прозаик Энрике Аморим, излюбленная тема которого — суровая жизнь наших скотоводов-крестьян. Кроме его романов «Фургон» и «Земляк Агиляр», широко известны последние, не менее значительные произведения Аморима: «Конь и его тень», «Девять лун над Неукеном», «Ярмарка шарлатанов» и «Победа не приходит сама», посвященные социальным проблемам нашей эпохи. В частности, в последнем из названных произведений затронуты такие темы, как борьба уругвайских рабочих и крестьян за мир, за аграрную реформу, за повышение заработной платы; автор оперирует жизненными фактами, взятыми из нашей действительности. Роман этот, являющийся значительным вкладом в борьбу за реализм в нашей литературе, переведен уже на чешский язык.

Прозаик Альфредо Гравина, писавший ранее рассказы, создал два романа: «Макадам» и «Границы, открытые ветру» — о быте уругвайских городов и деревень. Последний роман переведен на русский

язык и издан в Советском Союзе. Популярными писательницами являются у нас также Сильва Маркес и Мариса Виньярс. Широко известен новеллист и народный поэт Серафин Гарсия.

Крупнейший поэт современного Уругвая Хуан Кунья, произведения которого — особенно «Мечта и возвращение крестьянина», «Песни скорби и луны» — наполнены гуманистическим, глубоким смыслом, также находится в рядах уругвайцев, борющихся за мир и национальную, передовую литературу. Ариэль Бадано, Отто Бенитес, Лолита Фукэ — все это наши способные поэты прогрессивного лагеря; некоторые из них — активные деятели коммунистической партии. Поэзия их народна и доходчива. Правда, стараясь популяризировать свое творчество, свои художественные приемы, некоторые из них иногда несколько снижают литературное качество своих произведений. Так случилось, например, с Бадано.

Вся эта группа литераторов реалистического, прогрессивного направления, в которую входят, кроме того, и наши наиболее известные журналисты и публицисты — Франсиско Р. Пинтос, Алехандро Лаурейро, А. Лерена, Нико Шварг, Эрнан Пирис и другие, — стремится поддерживать лучшие национальные традиции нашей литературы, ставить ее на службу народу, направлять против войны и несправедливости, в защиту мира, за который героически сражаются лучшие люди земли.

Но другая и не малая часть нашей интеллигенции, наших писателей еще не очень-то стремится заниматься проблемами, волнующими наш народ и остальные народы мира. Так, например, на стороне литературы, отражающей безразличие к жизни, презрение к социальной действительности, стоят такие известные поэты Уругвая, как Идеа Вилариньо, Орфила Бардесио и другие. Вот, например, о чем пишет Идеа Вилариньо:

«Кто они? Кто они,
Вошедшие в мою жизнь?
Они, рождающие во мне нежность,
Они, такие же тени, как и я, —
Пришедшие на время и никому не
нужные, —
Подобны листьям, гниющим каждую осень».

Творчество таких поэтов достаточно охарактеризовано в одном из стихотворений известного современного уругвайского поэта Карлоса Бранди, идущего вслед за ними: «Нашей плотью, нашей кровью, нашими костями, нашими мыслями мы умираем».

Не случайны названия книг Бранди: «Осень», «Старые стены» (1954), не случайно и то, что поэт воспевает время года, когда начинается умирание природы, что он изображает свою судьбу как разложение. Это — психология поэтов, не осознавших своей ответственности перед народом; психология интеллигентов-индивидуалистов, оторванных от действительности, лишенных политической ориентации, которая служила бы им точкой опоры. К такого рода поэтам примыкает и несколько наших известных прозаиков, в том числе романист Карлос Онетти, новеллисты Марио Бенедетти и Армония Сомерс.

Ближе к жизни, к реальности стоит группа пользующихся известностью в Уругвае писателей-эстетов, этих одиноких пловцов в нашем литературном море. К ним относятся: Хуан Хосе Моросоли, который в своих впечатляющих рассказах из деревенской жизни любит обращаться к анализу глубин человеческой психики; Сантьяго Досетти, дебютировавший в жанре рассказа и создавший рассказы значительной литературной ценности, также, в основном, на крестьянские темы; Исидор Мас де Айала, стремящийся в своих произведениях подчеркнуть не столько социальную, сколько гротескную сторону вещей; Карлос Родригес Пинто, воспевающий в своих прекрасных по форме поэмах одну лишь страстную любовь, и другие.

Наши современные писатели и поэты-формалисты в основном продолжают линию так называемого поколения 20-х годов, когда литературная деятельность в нашей стране в основном была подменена всякого рода формалистскими выкрутасами и подчинена снобистским веяниям. Эти явления, чуждые нашей жизни и ее основным проблемам, были не более как пустым эхом литературных извращений Европы после первой мировой войны, но они были типичны для того периода развития нашей литературы, и не удивительно, что тогда появился ряд имен, приобретших известность. Среди поэтов этого поколения прежде всего я назову Эмилио Орибе — модерниста, позднее пришедшего к интеллектуализму, и Карлоса Сабата Эркасти — поэта, творчество которого характеризуется расплывчатой, космогонической тематикой. Для Сабата поэзия не что иное, как «Игра мысли» — так он назвал свою книгу по эстетике. Однако он оказал в свое время немалое влияние на американскую литературу, и сам Неруда признавал его большое поэтическое мастерство. Его «туманная поэтика», оторванная от действительности, не сделала его поэтом, популярным в народе, но заметно повлияла на творчество поэтов следующего поколения, то есть поколения, к которому принадлежу и я сам. Помимо этих двух имен, можно назвать также формалиста Переду Вальдеса, символиста Висенте Бассо Мальо, сюрреалиста А. Марио Феррейро, ультраиста Хулио Х. Касаля и ряд других. Мои первые поэтические произведения так же, как и произведения моих современников — Сантьяго Витурейры и Хуана Куньи,— носили чисто символистский характер, были чужды национальному колориту. Бассо Мальо завел нас в глубокую трясину символизма, и наш язык стал совершенно непонятен читателям. Это составляло сущность эстетических принципов Бассо

Мальо. «Твоя поэзия, — говорил он мне,— должна быть все темней и темней, все менее и менее понятной. Чем большей степени этого ты достигнешь, тем шире будет область тайны, которая окружает твою поэзию, тем дольше будет жить она сама. Чудо превращения твоих стихов в великую и вечную поэзию произойдет тогда, когда ты сам почти перестанешь их понимать...» Так «ясно» высказывался наш маэстро о поэтической «туманности»... Это привело к тому, что мы, тогда молодые поэты, потеряли всякое уважение не только к нашим большим писателям и поэтам прошлого века и начала XX века, но и к любой поэзии, если только она не была «пророческим» символизмом. Кроме некоторых наших прозаиков, таких, как Энрике Аморим, который всегда стремился направить свое творчество на правдивое, реалистическое изображение национального характера и быта, все мы с каждым днем становились все более чужими нашей национальной литературе. Немного же творений, созданных нами в то время, смогли мы оставить в наследство нашим потомкам, основываясь на подобных литературных принципах.

Но Уругвай не мог дольше оставаться в стороне от мировых событий, от их прямого и непосредственного воздействия на наши умы.

Надо отметить, что литература Уругвая долгое время оставалась чуждой всем социальным потрясениям, имевшим место в Америке и в Европе; в то время Мексиканская революция 1910 года, оказавшая сильное влияние на всю литературу Америки, не вызвала никакого отклика в нашей среде. Так же стороной прошла и первая мировая война, вызвавшая, как я уже упоминал, лишь появление новых «измов» в нашей поэзии. Но кризис 1930 года, который после первой мировой войны явился новой катастрофой, потрясшей весь мир, сильно отразился на нашей литературной среде. Мы начали сравнивать наш мир с новым миром социализма, идущим, несмотря на все препятствия, вперед гигантскими шагами, поражая невиданными масштабами строительства. После тридцатого года целый ряд политических событий всколыхнул нашу интеллектуальную атмосферу. Приход к власти фашизма взволновал наш народ, наэлектризовал все социальные слои. Оккупация Рейнской области Германией и захват Абиссинии Италией не только углубили противоречия в лагере империализма — они призвали все народы быть бдительными. И наконец, испанские события; они заставили многих наших писателей включиться в борьбу за демократию, поставить свое творчество на службу народу.

В 1933 году к нам в Уругвай приехал крупнейший мексиканский художник-реалист Давид Альфаро Сикейрос и со всей присущей ему энергичностью заставил нас понять ответственность, которую мы несем перед обществом, и решительно определить свою позицию. До тех пор в Уругвае существовали только эстетские журналы: «Южный крест» и «Перо». С Сикейросом мы основали журнал «Вклад», впервые объединивший прогрессивных писателей и художников и ставший впоследствии центром всего левого движения в нашей стране.

В 1935 году я опубликовал автобиографический роман «Жизнь учителя», явившийся как бы реакцией на мой прежний крайний символизм. Отклики, последовавшие на эту книгу, в основу которой я положил свой опыт педагогической работы в одном из рабочих поселков, совершенно изменил мою дальнейшую жизнь и творчество. Думаю, что книги, написанные мною в последующие годы, являются достаточным свидетельством того, что я решительно отошел от того литературного направления, которое подчиняло мое творчество в юности.

В этот же период большую прогрессивную роль в развитии культуры Уругвая сыграла Ассоциация уругвайских писателей и художников. Она организовала борьбу за помощь демократической Испании, провела Недели памяти Горького, Роллана и других великих борцов за справедливость. Именно в эти годы ясно вырисовались два основных направления нашей литературы, свидетелями столкновения которых мы теперь являемся: «чистому» искусству все сильнее начинало противостоять искусство социальное. В настоящее время мы с полным правом можем говорить о развитии и укреплении демократических, прогрессивных тенденций уругвайской литературы. К сожалению, следует сказать, что Ассоциация, активно поддерживавшая в тридцатые годы развитие демократических тенденций, теперь пребывает в безмятежном спокойствии и ограничивает свою деятельность лишь какой-нибудь «безобидной» конференцией.

А ведь наш народ еще недостаточно знаком со своей национальной литературой, печать и радио недостаточно занимаются пропагандой нашей национальной культуры. Литераторы Ассоциации должны взять на себя заботу и о молодом писательском поколении и в то же время выступать за широкое издание и распространение в народе произведений наших классиков. Несмотря на то, что Уругвай является одной из самых молодых республик американского континента, несмотря на то, что наша маленькая страна до 1830 года фактически была сельскохозяйственным поместьем Буэнос-Айреса, наша литература имеет свои большие имена и классические произведения. Я остановлюсь вкратце на тех поэтах и писателях прошлого, которые являются гордостью национальной литературы Уругвая, у которых многому учатся наши современные писатели-реалисты.

Первым настоящим, подлинно национальным поэтом Уругвая можно считать

Бартоломе Идальго (1788—1822), соратника генерала Артигаса* в борьбе за освобождение нашей страны от колониального ига в первой половине XIX века. Творчество этого поэта характеризуется политической заостренностью и использованием народных песенных форм. В Уругвае и Аргентине широко известны знаменитые «сиелитос» (песенки) Идальго, которые распевались народными певцами под аккомпанемент гитары в деревенских тавернах. Бартоломе Идальго явился создателем так называемой «поэзии гаучо», поэзии, основанной на подражании народным крестьянским песням.

В 1840 году, через десять лет после провозглашения независимой республики Уругвай, у нас зародилось романтическое движение, ознаменовавшее конец периода классицизма, конец испанского влияния в нашей литературе. Наши писатели видели в романтизме средство, с помощью которого можно было окончательно освободиться от идеологического гнета Испании, стряхнуть его так же, как прежде было сброшено испанское политическое иго. Романтизм дал нашей литературе немало славных имен. Это — Алехандро Магариньос Сервантес, Хуан Карлос Гомес, поэт Адольфо Берро и, наконец, Хуан Соррилья де Сан Мартин и Эдуардо Асеведо Диас, которые внесли по-настоящему большой вклад в создание национальной уругвайской литературы. В 1955 году общественность Уругвая широко отмечала столетие со дня рождения Соррильи де Сан Мартина, крупного уругвайского поэта-романтика, творчество которого пережило его эпоху. Его поэма «Табаре» на тему из жизни индейцев выделяется в ряду многих произведений этого рода, созданных в период расцвета романтизма не только в Уругвае, но и в Аргентине.

Асеведо Диас, создатель национального уругвайского романа, автор ряда новелл, пользующихся и теперь большой популярностью в Южной Америке, начал изображать жизнь своего народа действительно во всем ее многообразии (исторические события, характерные типы, обычаи). Он создал целый цикл романов о жизни нашего крестьянина-гаучо и об освободительных войнах, цикл, полный большого эпического вдохновения. Романы «Исмаэль», «Туземка» и «Клич славы», где в качестве главного героя выступает гаучо, суровый и мужественный человек, рожденный нашей дикой пампой и сражавшийся в эпоху Артигаса за независимость своей страны, составляют историческую трилогию неоспоримой литературной ценности.

Литературное поколение начала XX века также дало уругвайской литературе несколько значительных произведений и имен. Это в первую очередь Хосе Энрике Родо, Карлос Рейлес, Хавьер де Виана, Флоренсио Санчес, Дельмира Аугустини, Орасио Кирога, Карлос и Мария Вас Феррейра и другие.

Хосе Энрике Родо — идеалист, последователь чистого интеллектуализма Ренана. Однако его большой заслугой перед нашей литературой является то, что он создал образец строгого, гармоничного стиля и написал роман «Ариэль», посвященный идее сопротивления латиноамериканских республик экспансии Соединенных Штатов, ставший настольной книгой многих уругвайцев на долгие годы.

Нельзя не упомянуть и о драматургии Флоренсио Санчеса. Его идеология — идеология нигилиста, но пьесы его социально направлены и подлинно драматичны. Они освещают события нашей жизни, нравы, проблемы южноамериканской иммиграции и т. д. Достаточно назвать такую его пьесу, как «Конец Барранки» — о крестьянах, изгоняемых из своего жилья.

Реалистические романы Рейлеса о жизни нашей деревни («Беба», «Родная земля», «Гаучо») и бытовые рассказы и романы Вианы («Деревня», «Маленький индеец» и другие), где с большим мастерством изображены национальные типы и нравы, перекликаются с драматическими произведениями Флоренсио Санчеса. К этим литераторам примыкает и Орасио Кирога, создавший классические рассказы о джунглях и их людях, вошедшие в мировую сокровищницу литературы.

К упомянутым выше писателям и поэтам я хочу добавить еще несколько имен, относящихся к двадцатым годам. Это поэтесса Хуана де Ибарбуру, написавшая «Алмазные языки» и «Дикий корень», это поэт Фернан Сильва Вальдес: бытописатель нашей деревни Хустино Савала Мунис, Адольфо Монтьель Бальестероса — талантливый рассказчик, глубоко национальные и народные повести и сказки которого пронизаны духом настоящего реализма, насыщены лукавой иронией, свойственной нашему народу, и Франсиско Эспинола, чьи романы — «Слепая роса» из жизни уругвайских туземцев и «Тени над землей», где бичуется проституция в Уругвае,— являются образцами серьезного и тонкого психологического анализа, поднимают важные вопросы социального характера.

Таковы наши предшественники, внесшие большой вклад в нашу национальную литературу, на которых равняются многие писатели современного Уругвая.

На этом я закончу мои заметки о литературе Уругвая, далеко не исчерпывающие всего вопроса об истории развития нашей национальной литературы и не охватывающие многих частных проблем нашей современной литературной жизни. Но, кажется, я сказал то, что хотел: Уругвай имеет свою литературу, и передовые писатели нашей страны продолжают ее лучшие традиции, направляют ее на путь прогресса, мира и счастья народов.

Монтевидео.

* Хосе Артигас (1764—1850) — генерал, возглавивший борьбу уругвайцев за национальную независимость.

Герберт Аптекер

События в Египте. Точка зрения американцев

Редакция журнала «Иностранная литература» обратилась к ряду зарубежных писателей и публицистов с просьбой поделиться с нашими читателями своими впечатлениями о том, как реагируют люди разных слоев общества их стран на события, разыгравшиеся на Ближнем Востоке, и в частности в Египте.

Сегодня мы печатаем первое письмо, полученное из Нью-Йорка, видного американского публициста, одного из редакторов теоретического и политического журнала научного социализма «Политикэл афферс», Герберта Аптекера. Письмо было написано до того, как появились тревожные сообщения о клеветнической кампании против Сирии, о планах новой агрессии против арабских стран.

Вы спрашиваете, как американцы относятся к последним событиям на Ближнем Востоке, в особенности после того, как они привели к войне в Египте.

Прежде всего надо иметь в виду, что Соединенные Штаты — большая страна с населением свыше 160 миллионов человек.

Кроме того, США — безусловно страна социальных контрастов и в противоположность тому, что утверждает Вильсон, взгляды и интересы компании «Дженерал моторс» ни в какой мере не являются выражением настроений большинства американского народа.

Далее, для Америки очень характерна обособленность общественного мнения в различных ее частях. Так, точка зрения, которой придерживаются в Новой Англии, обычно не разделяется или, во всяком случае, разделяется не в полной мере, скажем, в Южных штатах или на Западе.

Кроме того, есть еще два момента, отражающие состав населения Америки и имеющие важнейшее значение для оценки реакции американского общественного мнения на события в Египте. Первый из них — тот факт, что в Америке проживает почти половина 12-миллионного еврейского населения мира. Второй — значительный процент жителей здесь составляют негры (около семнадцати миллионов), ощущающие свои особые связи с Африкой и с глубоким сочувствием следящие за борьбой колониальных народов—в особенности темнокожих — против империализма.

С другой стороны, в правящих кругах США вооруженное нападение Израиля, Англии и Франции на Египет вызывает серьезное беспокойство, которое объясняется несколькими причинами.

Во-первых, американский империализм уже более десятилетия пытается вытеснить английский и французский империализм с их ключевых позиций на Ближнем Востоке и в Африке. Англо-французская агрессия наносит серьезный удар по этим попыткам и поэтому вызывает беспокойство в Вашингтоне и на Уолл-стрите.

Во-вторых, действия англичан и французов ослабляют эффективность военного союза между тремя великими западными державами и еще больше подрывают и без того уже расшатанные устои Атлантического блока (НАТО).

В-третьих, агрессия возмутила мировое общественное мнение (как это отметила ООН). В свете этого стихийного и всеобщего возмущения США также вынуждены были откликнуться на события, причем в духе, враждебном своим английскому и французскому союзникам.

В-четвертых, агрессия нанесла серьезный удар по Багдадскому пакту, который был, в основном, создан Соединенными Штатами, хотя они к нему и не присоединились.

В-пятых, агрессия вызвала в США большую тревогу в связи с возможностью прямого вмешательства Америки в военные действия. Эти тревожные настроения совпали по времени с избирательной кампа-

нией; их должен был рассеять, и действительно рассеял, Эйзенхауэр. Однако они вызвали большую озабоченность в среде американской буржуазии.

Все эти соображения и опасения американских правящих кругов нашли свое отражение на страницах крупнейших газет. Обозреватели братья Олсоп, чьи статьи одновременно появляются в сотнях американских газет, писали (12 ноября), что страны запада «за последние десять дней были охвачены неослабевающим ощущением бедствия». Лауреат Пулицеровской премии журналистка Маргарита Хиггинс называет нападение на Египет «катастрофическим фиаско», которое нанесло безграничный ущерб престижу Америки в арабских странах; она добавляет, что, «хотя Париж, Лондон и Тель-Авив и отрицают это», именно непреклонные требования и предупреждения Советского Союза привели к прекращению войны в Египте.

Директор Центра по изучению американской внешней политики при Чикагском университете профессор Ганс Моргентау рассматривает события последних десяти дней как «один из самых трагических эпизодов в истории американской дипломатии». Он считает, что, осудив вместе с Советским Союзом и ООН агрессию против Египта, США нанесли, «быть может, непоправимый ущерб положению Великобритании и Франции на Среднем Востоке и во всем мире». «Независимо от оценки этой военной операции по существу, — продолжает Моргентау, — раз уж она началась, мы были жизненно заинтересованы в ее быстрейшем и полном успехе».

В том же довольно циничном тоне выступил редактор и специальный зарубежный корреспондент газеты «Нью-Йорк таймс» Сульцбергер, которого тревожит не то, что агрессия аморальна, а, скорее, то, что она потерпела неудачу. В статье, озаглавленной «Счет за Египет: — Нет большей неудачи, чем сама неудача» Сульцбергер пишет, что операцию в Египте не следовало начинать ни с точки зрения морали, ни с точки зрения надежды на ее успех. Что касается Израиля, добавляет он, то «есть основания считать, что Лондон еще может продать его, если такая закулисная сделка будет сулить какие-нибудь выгоды». «Египет, — продолжает Сульцбергер, — был бы уже продан, если бы не решительное вмешательство России». При этом он сожалеет о вмешательстве, а не о том, что не удалось «продать» Египет. И далее читаем: «Так становится неизбежным еще более быстрый, чем прежде, распад остатков английской и французской колониальных империй».

И об этом тоже, разумеется, говорится с чувством глубокого сожаления, ибо в заключение Сульцбергер пишет: «Если бы удар по Суэцу оказался быстрым и успешным, история могла бы пойти по совершенно иному пути. В дальнейшем историки придумали бы убедительные аргументы для оправдания египетской операции. Ничто не дает такого успеха, как сам успех, но и «нет большей неудачи, чем сама неудача».

Когда оставляешь в стороне правящие классы и их печать, полную цинизма и презрения к человечеству, и обращаешься к настроениям широких масс американского народа, картина меняется.

Трудящиеся в городах и на фермах, мелкие коммерсанты и трудовая интеллигенция, студенты и деятели культуры прежде всего жаждут мира во всем мире. Это стремление к миру оказывает сильное воздействие на общественное мнение и имеет столь серьезное влияние на вопросы политики, что ни одна партия не может вообще его игнорировать, если хочет рассчитывать на популярность у избирателей.

Огромное большинство, которое получил Эйзенхауэр на последних выборах, объясняется, в частности, тем, что он пообещал американскому народу не позволить войскам США участвовать в военных действиях в Египте и вообще на Ближнем Востоке.

Пяти- или шестимиллионное еврейское население Соединенных Штатов несомненно относится к Израилю с горячим сочувствием, поскольку оно склонно считать, что Израиль не может поступать несправедливо. Но даже среди евреев многие стремятся к тому, чтобы военные действия прекратились как можно скорее и с наименьшим ущербом для Израиля. Многие также опасаются обмана со стороны Англии, боятся, что, как выражается г-н Сульцбергер, «Лондон может продать Израиль».

С другой стороны, негритянский народ решительно осудил нападение на Египет, и тот факт, что Эйзенхауэр занял в этом вопросе более твердую позицию, чем Стивенсон, объясняет переход большого числа избирателей-негров на сторону республиканского кандидата.

Египет, будучи колыбелью одной из величайших цивилизаций в Африке и страной, борющейся против оков империализма, привлекает горячие симпатии негритянских масс.

Участие Египта в Бандунгской конференции — о чем сообщала на первых страницах вся негритянская печать — еще более увеличило эти симпатии; к тому же бомбардировки египетских городов и вторжение англо-французских войск пробудили воспоминания о фашистской агрессии в Эфиопии и вызвали гнев многомиллионного негритянского населения.

Народ Америки охвачен беспокойством по поводу исхода событий в Египте. С каждым днем появляются новые свидетельства все более снисходительного отношения американских правящих кругов к агрессорам; нет сомнения в том, что эти круги надеются найти такое решение, при котором западные державы получат фактический контроль над Суэцом, а в Каире будет поставлено у власти «приемлемое» правительство.

В то же время даже эти круги все яснее осознают настойчивое стремление всех народов мира к тому, чтобы на Среднем Востоке были заложены основы прочного и длительного мира. Тактика американских правящих кругов, по-видимому, состоит в выжидании, поэтому они отвергли предложение Швейцарии еще об одной встрече на высоком уровне, с привлечением Индии. Они выжидают в надежде, что агрессия каким-то образом приведет к упрочению экономического и военного положения агрессоров и самого правительства Соединенных Штатов. Но все яснее становится безвыходность положения. Совершенно очевидно, что интересы Израиля требуют, чтобы он пришел со своими соседями к соглашению, основанному на равенстве. Очевидно также, что уже невозможно подавлять рост национально-освободительного движения на Ближнем Востоке и африканском континенте — широкого движения, достигшего своей кульминационной точки.

Совершенно очевидно, что Египет пятидесятых годов XX века это не Египет восьмидесятых годов прошлого века, когда Англия могла ворваться в Александрию с помощью нескольких военных кораблей, безнаказанно бомбардировать порт и «временно» захватить страну. Как известно, это «временное» положение длилось более шестидесяти лет.

Все соотношения сил в мире коренным образом изменились, причем не в пользу империализма. Вместе с этим изменением — как его причина и следствие — произошла революция в мировом общественном мнении. Нигде — ни в Соединенных Штатах, ни в других странах империализм не пользуется поддержкой народа. Совершенно очевидно также, что нет такого народа — и это, конечно, относится и к народу Америки, — который хотел бы ввязаться в войну, будь она за нефтепроводы компании «Стандард ойл», каучуковые плантации Файрстона или за шахты компании «Юнайтед Стейтс стил».

Американский народ, в том числе значительные слои буржуазии, требует политики, которая положит конец кошмару атомной войны. В основном именно по этой причине американцы стоят за такую политику, которая принесет мир Ближнему Востоку и Египту, а вместе с ними остальным народам мира.

Нью-Йорк,
ноябрь.

Т. Савицкая

ЕВРОПЕЙЦЫ

(Фотоальбом Анри Картье-Брессона)

Пампелун. Бой быков; во время перерыва.

Большая, красиво изданная книга, лежащая перед нами, предлагает нам путешествие по странам Европы. Эта книга удивительно сочетает в себе лаконизм и точность газетной сводки, занимательность фильма, богатство мыслей и образов, присущих хорошему литературному произведению. Но прежде чем раскрыть эту необычную книгу, познакомимся с ее автором.

Французский фотограф Анри Картье-Брессон нашел свое призвание не сразу. В юности он занимался живописью в

Вблизи Ариса, в Кастилии, старый пастух сторожит табуны лошадей, принадлежащие богатому владельцу. Он никогда не был дальше гор, замыкающих горизонт.

студии художника Лота в Париже. Позднее он стал ассистентом выдающегося французского кинорежиссера Жана Ренуара. В 1936 году он снимает документальный фильм „Возвращение к жизни", а в 1945 году выходит его другой документальный фильм —

Кочующая семья обедает на площади перед Эскуриалом

Гамбургский трубочист в своем традиционном костюме.

Гамбург. Рыбный рынок. Юная продавщица лимонов.

Гамбург. Бомбардировки уничтожили полгорода.

о возвращении на родину, после разгрома фашистской Германии, заключенных концлагерей и военнопленных — тема, близкая Картье-Брессону хотя бы уже тем, что он сам не раз бежал из немецкого плена.

Картье-Брессон много путешествует. Трудно назвать обитаемый материк, который Картье-Брессон, неразлучный с фотоаппаратом, не пересек бы во многих направлениях. Путешествуя, он стремится проникнуть в самое сердце страны, сжиться с ее народом, понять его. И постепенно жизнь народа становится постоянной неисчерпаемой темой его искусства — жизнь, взятая во всем многообразии и обязательно в движении, от прошлого к настоящему, от настоящего к будущему.

О чем же хочет рассказать Картье-Брессон в своем альбоме „Европейцы"? Ведя нас из страны в страну, он пока-

Холл водолечебницы в Висбадене.

Зальцбург. На улице Гетрейдегассе.

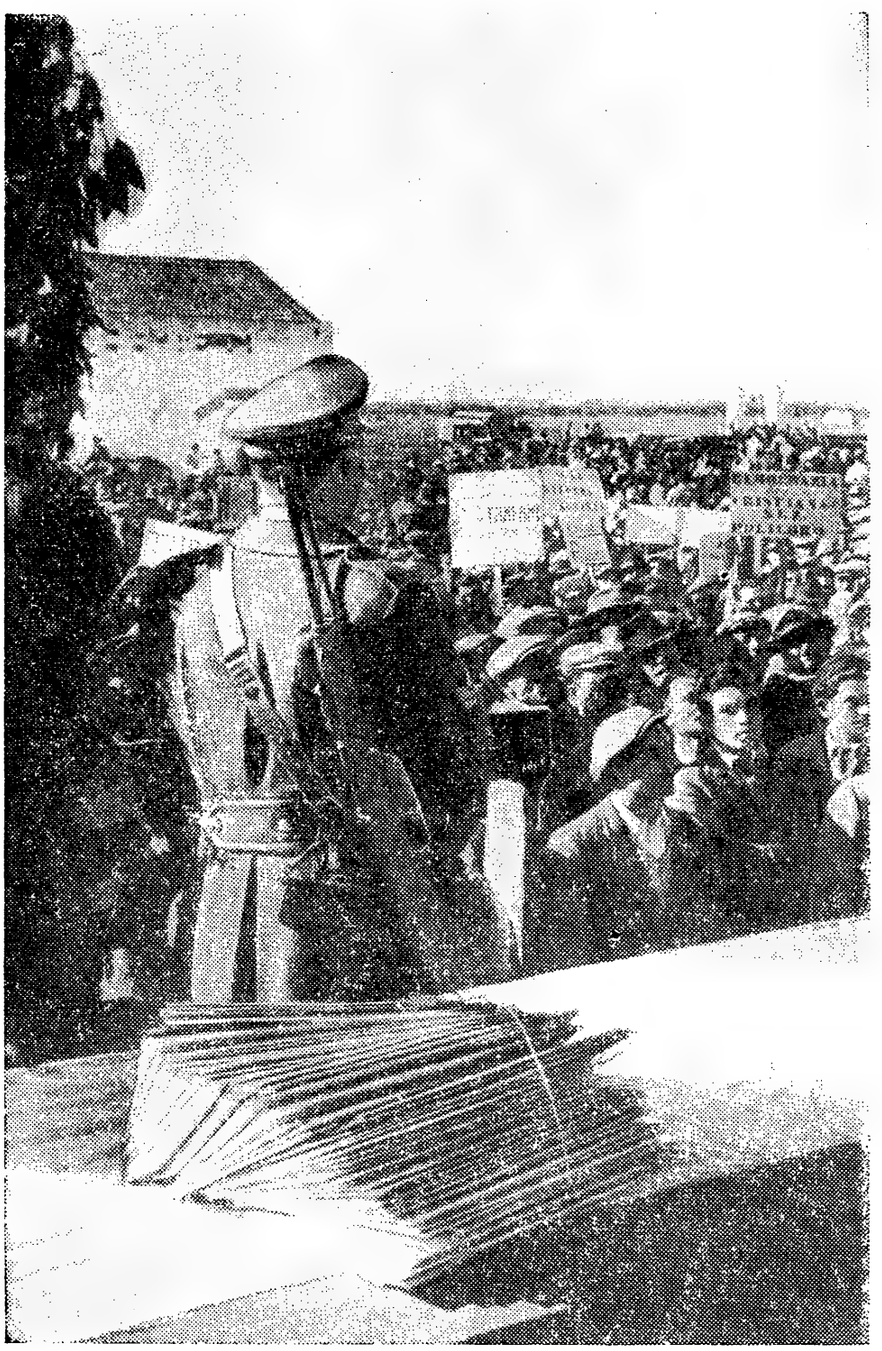
зывает нам города, пашни и дороги Европы, ее тревоги и улыбку, ее прошедший и завтрашний день. Как пишет Картье-Брессон, различия между людьми, живущими на расстоянии десятков тысяч километров друг от друга, не так уж велики, как это может показаться с первого взгляда: человеческие стремления к счастью, к радости удивительно похожи и вне зависимости от отделяющего их расстояния.

... Испания. Панорама бесконечных, убегающих вдаль оливковых рощ и полей. По автостраде под палящим солнцем идут на поиски работы с котомкой за плечами батраки. Вот закутанная в темный плащ, похожая на мрачную встревоженную птицу, суровым взглядом смотрит женщина — это семья бродяг расположилась пообедать на площади перед Эскуриалом.

На фотографиях мы видим в контрастном сочетании яркий летний свет и черные сутаны, причудливые образы богатства в дряхлом теле и привлекательные лица простых, часто обездоленных людей. Один из снимков назван „Барселона. Под аркадами Пласа Реаль". Идет женщина, почти еще девочка, славная, веселая и простая. На руках у нее завернутый в белую шаль малыш. А позади ... о, ужас! под фонарем, подвешенный на крюк, топорщится нелепый, с предлинными ручищами скелет. Но храбрая испаночка смеется: это только лишь магазин наглядных пособий, и в его зеркальной витрине отразилась Пласа Реаль. Традиционное сопоставление жизни и смерти обращается в шутку ввиду явного преимущества жизни.

... Где еще в Европе остались эти страшные руины — след войны? Подпись: „Гамбург. Бомбардировки уничтожили полгорода". Но постепенно восстанавливаются улицы: среди развалин появился новый магазин, от дома уцелела часть фундамента, там, кое-что отстроив, поселились люди. Но есть следы другие: инвалид, человек с дощечкой на груди „ищу работу". А вот

В Метапоне, где работал Пифагор и где от древнего храма осталось лишь несколько колонн, на одной из ферм правительство приступило к распределению земли. По вызову крестьяне подходят поочереди и тянут жребий с обозначением участка. Акты о владении лежат на столе.



Утро в Сканно. (Италия).

Рим. На улице Трастевере.

После грозы на острове Искья, в Неаполитанском заливе.

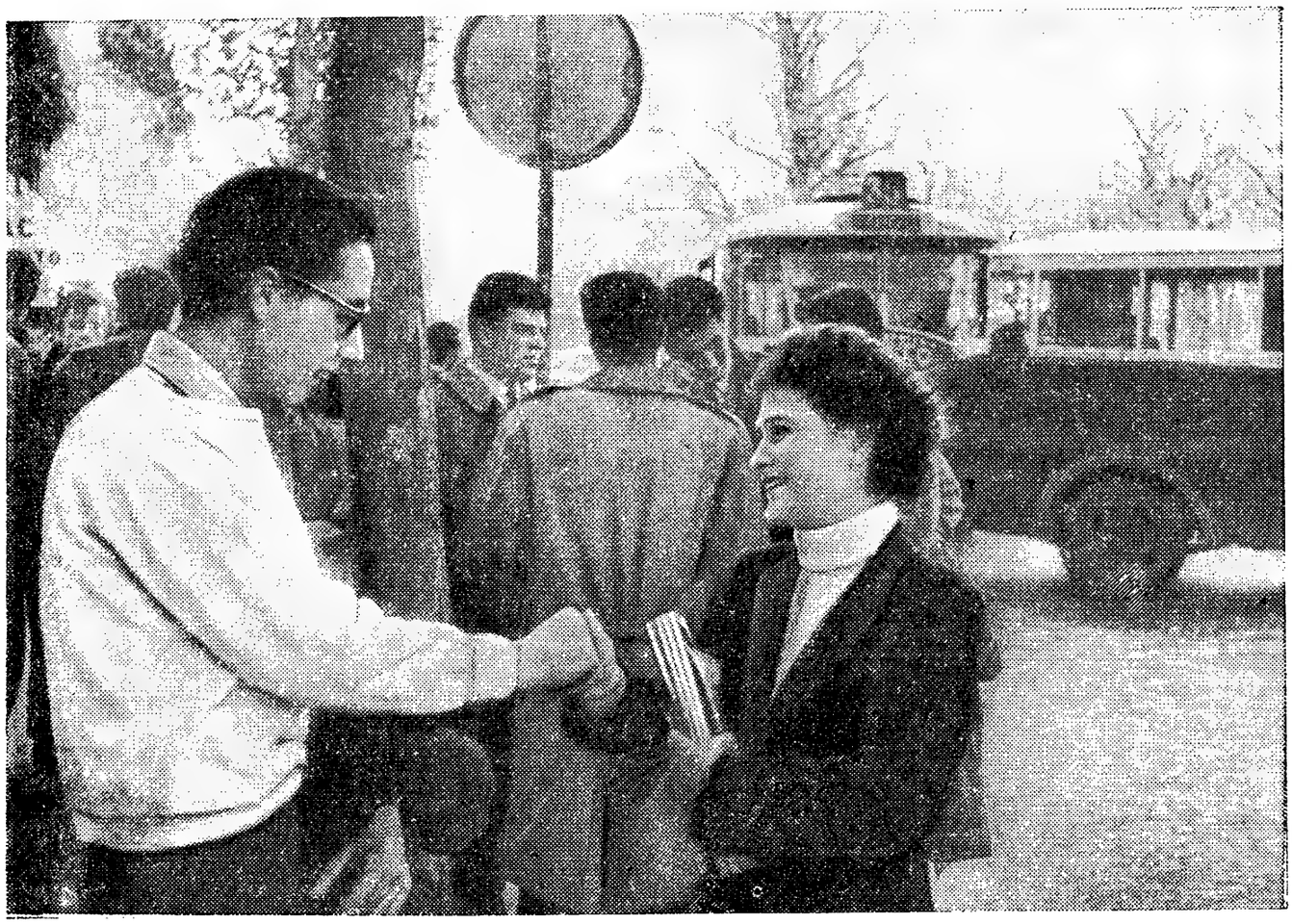
просторный светлый холл водолечебницы: Висбаден — курортный город. Сдвинулись вокруг стола четыре лысых квадратных головы. Все четверо до странного похожи друг на друга: бульдожьи челюсти, тяжелый взгляд и одинаковые жирные затылки. Чем озабочены они, беседуя в спокойном и красивом холле, в городке, куда обычно состоятельные люди приезжают отдыхать от дел? „Либерасьон", французская газета, спрашивает, как и мы: „О чем же они говорят? — Наверное, о европейской армии".

Какой бы ни казалась мрачной серия снимков Западной Германии, но и в ней есть образы, притягательные человеческой красотой. Продавщица лимонов на гамбургском рынке с чистым, нежным и смелым лицом. Она в традиционном костюме: поверх платка надет высокий цилиндр, его поля украшают два настоящих, привязаннных веревочкой лимона — знак ее профессии. В своем рабочем причудливом наряде она преисполнена грации и достоинства и несомненно побивает в этих качествах юных выпускниц „школы изящных манер" на соседнем снимке. Подстать продавщице лимонов гамбургский трубочист — чумазый весельчак, молодец осанкой и лицом.

Вот что-то удивительно знакомое и в облике людей и в их окружении: снимки, посвященные СССР. По мосту через Москва-реку против Кремля гуляет женщина с ребенком; вблизи остановился, задумался о чем-то парень. Рядом другой снимок — после работы на воздухе. Ясный летний вечер в окрестностях Ленинграда. За деревянным столиком любители играют в домино. Как будно слышишь тишину, окутавшую город после трудового дня: спокойна гладь реки, листва деревьев, ни облачка на горизонте, где в светлой дымке видны далекие силуэты заводов, городские строения.

В громадном цехе из-за станка приподнялась головка девушки в белом платочке — очередной внезапный снимок. Девушка еще не поняла, что

Дублин. На набережной Ашер, вдоль реки Лиффи, находится квартал, слывший элегантным в грегорианское время.



Париж. Латинский квартал.

Земледелец из Кольe-де-Фенуйед (Руссийон).

ее сфотографировали, не выразила к этому отношения и только встрепенулась. Создается впечатление, что ее лицо откроется сейчас нам чем-то новым, неожиданно прекрасным. И кажется, что мы невольно увидели движение души не для чужих—такое же, как песня этого вот парня, который, кажется, в тенистом уголке совсем забыл об окружающей его толпе воскресного базара в Зугдиди. Красивый смуглый парень; наверное, он очень хорошо поет — девочка заслушалась его, серьезно смотрят детские огромные глаза . . .

Не так уж много фотографий посвящено СССР, но труд человека, отдых, его семья, любовь проходят перед нами, запечатленные в простых и ясных образах.

Кончились снимки СССР, и снова другой мир — Италия. Прославленные Рим, Флоренция, Венеция, Верона, остров Бурано с поселком рыбаков и кружевниц, прекрасная земля Тосканы. Как бы ни были занятны некоторые сцены, но

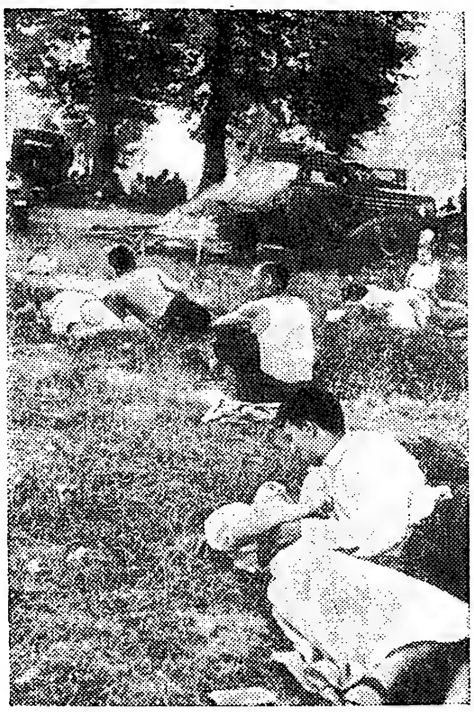
Париж. Воскресное утро.

говорят они не столько об остроумной наблюдательности, сколько о глубоком проникновении в характер целого народа. Страницы об Италии — это рассказ о людях, гораздо чаще бедных, чем имущих, о людях с неистощимым оптимизмом. Их жизнерадостность и в бедности — совсем не беззаботное бездумье, как иногда пытаются представить любители идиллий. Им глубоко присуща любовь к труду, к родной земле.

Путешествие по Европе близится к концу. Заключительные снимки книги посвящены Картье-Брессоном Франции. Каждый из них в отдельности, быть может, и не лучше предыдущих, но в них Картье-Брессон — других слов не найдешь — воздает честь своей родной стране.

Внизу Париж, его река, мосты, сады, дома. Как будто бы не город, а целый мир раскинулся вокруг. С высоты собора Нотр-Дам он виден хорошо и стайке школьников и парочке влюбленных, поднявшихся сюда полюбоваться городом. Громадный выставочный зал в Париже, море людей — их тысячи, а может быть, десятки тысяч,

Марсель. Рынок на улице Лонг.



Воскресенье в Жуенвиль-ле-Пон.

взгляды всех обращены к трибуне, на которой стоит оратор — женщина в скромном пальто, с простой прической. Нам неизвестно, что это за митинг, но впечатление единства воли мысли множества людей здесь переданы очень сильно.

И, наконец, последний снимок,— всех не перечислить, хотя каждый из них мог бы навеять маленький рассказ, новеллу,— называется „Париж. Воскресное утро". Спешит мальчишка, крепко прижимая к себе бутыли традиционного

Аскот. В перерыве на скачках.

↓ На аукционе лошадей на ипподроме близ Дублина.

красного вина, столь обязательного, тем более в воскресенье, в каждой французской семье. Он независимо шагает мимо других ребят, стараясь походить на взрослого мужчину. Он весел, смел, смышлен и независим. Мальчишка устремлен вперед, и этот образ детства, которое порой кончается очень рано, внушает нам глубокую веру в его счастливый, вопреки всем трудностям, завтрашний день. Его судьба, в которую мы верим, нам кажется судьбой детей Испании, Италии, Германии и многих других стран, пересеченных нами с помощью этой книги, главное достоинство которой в том, что она вдохновлена любовью и уважением к простым людям.

ПОЧЕМУ ПОГИБ ТЕРРИ?

□

Budd Schulberg. Waterfront. New York, Random House, 1955

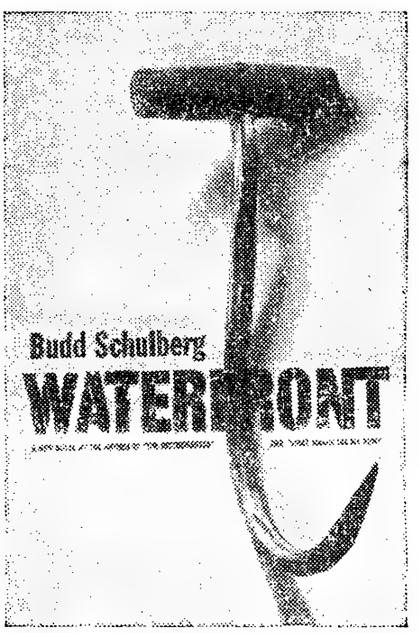
□

Если автор интересной книги пишет сценарий на ту же тему, это обычно не вызывает удивления. Когда же после кинофильма «В порту», удостоенного премий на конкурсах в Венеции и в Нью-Йорке, Бадд Шульберг издал роман «Порт», американская критика встретила его с известным недоумением. Вот что рассказывает о работе над книгой сам автор:

«Я провел много времени, почти пять лет, в порту, ел в домах докеров, пил в их барах, и когда фильм был завершен, я все еще чувствовал, несмотря на его успех, что не довел дело до конца. Я должен был сказать больше... Это чувство,— продолжает Шульберг,— возникло у меня из различия между двумя способами изображения. Фильм по своей природе требует более строгих рамок и должен быть по возможности сосредоточен вокруг одной темы. В нем больше общего с рассказом, нежели с романом. У него нет времени на существенные отступления. Фильм вынужден двигаться от одного значительного эпизода к другому. Он не может отклоняться в сторону, как иногда отклоняется жизнь, или медлить, как постоянно медлит жизнь. В кинокартине есть безжалостная последовательность; роман тоже имеет свои законы, но он меньше ограничивает, меньше подчиняет вас себе. Я не согласился с критиками, которые хотели видеть более глубокий социальный анализ в фильме, но я делаю это в романе; именно роману надлежит выполнить эту задачу».

Писатель ведет нас в трущобы и закоулки нью-йоркского порта, знакомит с его обитателями, с их бытом, как старожил этих мест. Он знает их нравы, ему понятна их боль, его тревожит их беспомощность.

Действие романа развертывается в наши дни. Джой Дойл, потомственный докер, вернувшись в Бохегэн после службы во флоте, пробует бороться за соблюдение устава профсоюза. Джонни Френдли, руководитель местного комитета профсоюза, пытается подкупить Дойла, но терпит неудачу. Подручные Джонни Френдли жестоко расправляются с непокорным: заманив его в ловушку, они сбрасывают Джоя с крыши. Его сестра, молоденькая Кэти, потрясена внезапной смертью брата. Ей трудно поверить, что это просто несчастный случай. Она



хочет знать правду. Она обращается со словами упрека ко всем, кто догадывается о преступлении, но молчит — к отцу, его друзьям, к священнику Бэрри. Ее непримиримость увлекает Бэрри. Он, духовный пастырь портовых рабочих, должен помочь им освободиться от гангстеров, захвативших власть в профсоюзе.

Вместе с Кэти и Бэрри мы узнаем, как подкуп и насилие правят этим американским профсоюзом, понимаем, что это своего рода государство в государстве, где при поддержке церкви княжат преступники—Большой Том вместе с Вилли Плаксой и их подручные помельче, вроде Джонни Френдли, где подавленные террором люди безмолвно

смотрят на гибель близких и молча гибнут сами.

Месть Джонни Френдли настигает грузчика Ранти Нолана, маленького, немного смешного, но отважного человека. Всю жизнь он тешил себя тем, что, мешая правду пополам с шуткой, обличал Джонни и Вилли Плаксу, которые когда-то вместе с ним работали грузчиками. Но стоит ему перейти от слов к делу, примкнуть к Кэти и Бэрри, как он становится жертвой убийц.

Неожиданно помощником Кэти и Бэрри в их неравной борьбе оказывается боксер Терри Мэллой. Младший брат одного из ближайших сообщников Джонни Френдли, именно он предательски вызвал на крышу Дойла, хотя и не знал, что замышлял Джонни. Встреча с Кэти и любовь к ней приводят Терри к мучительному разладу с собою. Он впервые начинает думать о своей жизни, поступках, связи событий. Он не может утаить правду от Кэти. В нем пробуждается ненависть к Джонни Френдли. Из-за него Терри стал невольным убийцей брата Кэти и теперь навсегда теряет эту девушку. На судебном процессе над профсоюзными деятелями он выступает с разоблачением их преступлений.

Бадд Шульберг показывает, как бессилен суд перед круговой порукой, объединяющей правящую верхушку Бохегэна. Общественное положение преступников таково, что они остаются неуязвимыми, несмотря на самые тяжкие улики и обвинения в убийствах и терроре. Правда, Вилли Плаксе приходится уйти на пенсию с поста президента, но его место занимает другой подобный деятель. «Эта перемена вызвала немало шуток в порту, особенно с тех пор, как новый президент стал известен под кличкой Весельчак. Бэрри ясно представлял себе, как мог бы сострить Ранти: «Теперь мы получили смеющегося бэби вместо бэби-плаксы — вот и вся разница».

Вскоре после суда наступает горький финал. Бадд Шульберг верен жизненной правде в рассказе о дальнейшей судьбе героев. Внутренняя борьба сломила Терри. Он одинок. Он всюду встречает осуждение, потому что нарушил закон молчания — основной закон порта. Ему не на кого опереться, негде искать поддержки — слишком велик страх докеров потерять работу, страх перед властью гангстеров. Джонни Френдли возвращается из-под кратковременного ареста и снова становится во главе местного комитета профсоюза. Терри Мэллой погибает от его руки. Кэти уезжает обратно в пансион; пережитое сделало ее взрослой. «Теперь она знала, что от греха жадности, воровства и убийства Бохегэн не может избавиться также просто, как змея от своей кожи, ибо он проник глубже, поразил самое тело».

Тяжелые раздумья тревожат Бэрри. Он начал эту борьбу, вовлек в нее Ранти Нолана. Он помешал Терри, когда тот хотел убить Джонни Френдли, но не смог спасти самого Терри. Вместе со священником Бэрри автор ищет опоры в мечтах о возрождении католической церкви, в надеждах на то, что религия сможет объединить людей для борьбы с несправедливостью и злом.

Бадд Шульберг смело и убедительно вскрывает истоки, основу, страшные последствия коррупции портовых профсоюзов. Но политическая программа американского рабочего движения для него, очевидно, неприемлема, и он останавливается, предлагая в качестве «живой воды» старое, но негодное средство.

Е. Померанцева.

„НА ПОЛЯХ РУКОПИСЕЙ СТЕНДАЛЯ"

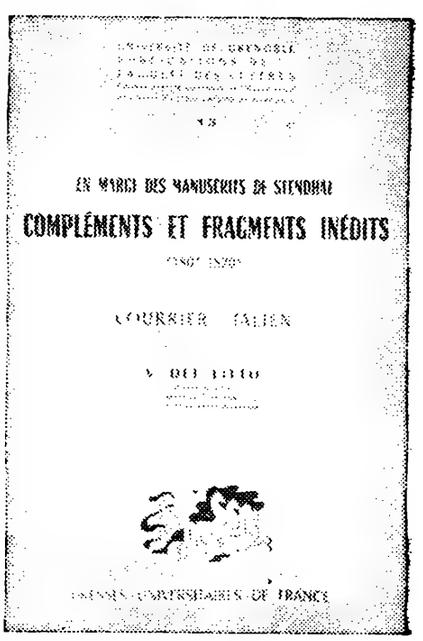
□

En marge des manuscrits de Stendhal. Compléments et fragments inédits (1803—1820) par V. Del Litto. Paris, Presses Universitaires de France, 1955.

□

В последние десятилетия французские литературоведы и текстологи Анри Мартино, Поль Арбеле, Анри Дебре, Анри Рамбо, Луи Руайе, В. Дель Литто и другие прочли, прокомментировали, издали множество неопубликованных ранее текстов Стендаля.

Почерк Стендаля весьма неразборчив. Как заметил в своей книге «Современная эпоха» (1956) французский писатель Андре Билли, труд средневековых монахов-переписчиков покажется детской игрой, если его сравнить с текстологической работой Анри Мартино, одного из лучших знатоков наследия Стендаля. Уже в течение сорока шести лет печатая в своем журнале «Диван» одни только статьи и заметки о Стендале, А. Мартино также выпустил в свет в издании этого



журнала серию книг, в которые включены неизвестные и мало известные ранее тексты автора «Красного и черного»: пять томов его юношеских тетрадей, пять томов его статей для английских журналов и др. В этих книгах содержится драгоценный материал, без которого невозможно было бы вполне изучить творческий путь Стендаля.

Благодаря усилиям исследователей-энтузиастов (иначе их не назовешь) скоро, вероятно, не окажется ни одной строки, написанной Стендалем — классиком, который, по общему признанию современных французских писателей, особенно близок нашему времени, — не ставшей достоянием читателей.

В. Дель Литто, руководитель филологического факультета в университете Гренобля, родного города Стендаля, вновь обратился к его рукописям 1803—1820 годов, хранящимся в Гренобльской библиотеке, и извлек из них заметки на полях, фрагменты, которые не вошли в предшествовавшие издания. Вместе с тщательными комментариями В. Дель Литто они образовали увесистый том — в нем более 400 страниц — трудов Гренобльского университета, выпущенный при содействии Национального центра научных изысканий.

Нельзя не согласиться с В. Дель Литто, который пишет: новые тексты показывают, как напряженно работал Стендаль, с юных лет неустанно поглощая и конспектируя книги, «охотясь за идеями» с настойчивостью «почти неистовой». Эти тексты также вновь подтверждают, что Анри Бейль смолоду — удивительно целеустремленно и последовательно — искал свой путь в искусстве. Новаторство творчества Стендаля было подготовлено многолетними трудами, и он очень рано начал формулировать некоторые из важнейших идей своей эстетической программы, которые впоследствии развил как теоретик и практически осуществил как художник.

С 18—19 лет Анри Бейль читал и размышлял с пером в руке; надо стремиться к тому, — записал он тогда же, — чтобы опыт «не соскальзывал с тебя, подобно воде». Его сжигала жажда знания. Столбцы имен писателей, с произведениями которых он должен ознакомиться, — среди них русский драматург Шумаков (Schoumakoff), вероятно, Сумароков, — чередуются в его тетрадях с конспектами книг Гельвеция «Об уме», Бриссо «Об истине», Ланселена «Введение в анализ наук», с выписками из сочинений Монтескье, Гоббса, Кондорсе, Сея, книг Драйдена и Попа о Шекспире, с анализом комедий Мольера и т. п. Он все вновь и вновь классифицировал «страсти» и выписывал из книг философские определения понятий «воля», «желание», «ощущение», «чувство» и т. д., дополнял их собственными, решив «составить книгу из всех определений». Безгранично веря в силу разума, в то, что каждый человек, если он не ослеплен какими-либо предрассудками или каким-либо суеверием, может «делать самые тонкие умозаключения о том, что его интересует», Бейль учился у своих наставников мыслить «правильно», логично, «без ошибок». Эта «игра в дефиниции» (определения) — теперь она может показаться наивной — возбуждала мысль юноши; обдумывая прочитанное, он приходил к важным для него выводам.

Например, в 1804 году он находит «принцип» определения «напыщенного» стиля и «простого» стиля: героический стиль, возникающий при монархии, — напыщенный, потому что он соответствует ложному представлению о величии; «простой» стиль — республиканский. Впоследствии Стендаль дополнил это определение: простой стиль — точный, правдивый; вычурный — помогает обманывать читателей. В 1804 году Анри Бейль со свойственной ему «математической» логичностью приходит к выводу: от степени совершенства изображения зависит степень эмоционального воздействия произведения на внимательного читателя. Простота, которую Бейль назвал «первым из своих божеств», неотделима от *совершенства* и в поэтике зрелого Стендаля, всю жизнь ненавидевшего «вычурный», «фигуральный» стиль.

Стремясь в юности стать новым Мольером, Бейль хотел соревноваться и с Шекспиром и с Фильдингом. Эти писатели навсегда остались его любимыми мастерами. Но он уже тогда сознавал, что надо видеть жизнь своими собственными глазами, а не глазами предшественников. «Нужно быть самим собою», скажет он в 1818 году. А в 1803 году, читая Ретифа де ля Бретона, Анри Бейль дает себе наказ: он должен сделать все возможное, чтобы «освободиться от предубеждений», воспринятых вместе с прочитанными художественными произведениями. Факты, характерные черты, описанные бесхитростно, он рассчитывал тогда найти, читая и сопоставляя «сборники писем, которые не были предназначены для опубликования».

В. Дель Литто впервые напечатал размышления Анри Бейля и его друга Луи Крозе о политической экономии (1810) и конспект книги Кабаниса «Отношения между физической и нравственной природой человека», который Бейль и Крозе сделали в 1811 году, сопровождая его критическими замечаниями. В 1813 году в армии, в Силезии, Анри Бейль вновь проанализировал этот конспект и затем использовал его для «Истории живописи в Италии». Работа, проделанная им в годы «учения», почти никогда не оказывалась бесполезной.

Сборник показывает, как наполеоновский чиновник Бейль прибегал к маскировке, доверяя бумаге «опасные» мысли о монархии, о враждебности монархического строя искусству. Он писал перед этими отрывка-

ми «перевод с немецкого», «перевод из Франческо Кочья». В некоторых случаях он впоследствии уничтожал маскировку и объяснял ее необходимость: «Для полиции», «Вставлено из осторожности при Наполеоне». Составляя в 1812 году план «Истории живописи в Италии», он напомнил себе: «В *каждом* томе — хвала *герою* Франции (т. е. Наполеону.— *Я. Ф.*), в противном случае — никакого впечатления...»

Прежние публикации довольно полно восстановили историю духовного развития Анри Бейля в возрасте от 19 до 37 лет — будущего Стендаля. Труд В. Дель Литто многое уточняет, и мы можем теперь составить еще более конкретное представление о молодых годах великого писателя Франции.

Я. Фрид.

КНИГА НАОМИ МИТЧИСОН

□

Naomi Mitchison, To the Chapel Perilous. London, George Allen and Unwin, 1955.

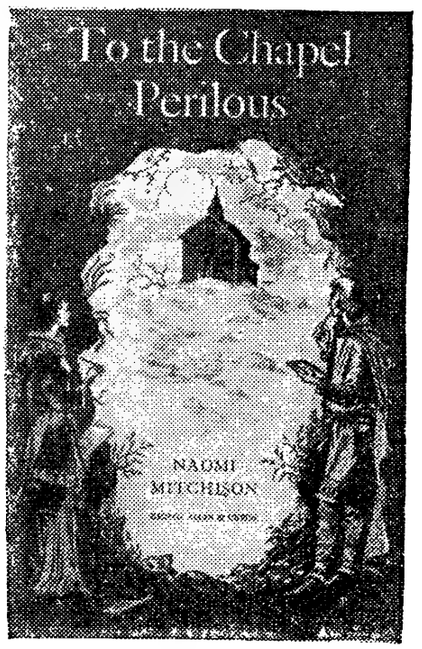
□

На пути рыцарей, несущих добытую в тяжких испытаниях чашу — св. Грааль,—расцветает бесплодная земля... Сэр Ланселот выхватывает из горящего костра прекрасную королеву Джиневру... Предатель Модред завладевает престолом, и рыцари Круглого стола гибнут в кровопролитных боях... Все эти приключения Ланселота, Говейна и Парсиваля, чудесные превращения и удивительные подвиги совершаются на страницах «Опасной часовни», нового произведения известной английской писательницы Наоми Митчисон. Что же это за книга? Пересказ средневекового рыцарского романа? Эскепистская мечта о царстве доброго короля Артура? Ни то и ни другое.

Наоми Митчисон задумала книгу о борьбе за счастье человечества, против враждебных сил, развязывающих войны и извлекающих доходы из народных бедствий. Но, так как, по словам писательницы, англичане не любят, когда неприятные истины предстают перед ними в обнаженной, незашифрованной форме, она написала сатирическую аллегорию, действие которой происходит в последние годы царствования легендарного короля Артура. Наоми Митчисон сохранила в неприкосновенности сюжетные линии средневековых романов. Но если у Марка Твена носителем современной психологии при дворе короля Артура оказывается только янки из Коннектикута, то Наоми Митчисон модернизирует психологию всех героев, перенося в шестой век современные понятия и представления.

Совершенно серьезно рассказывает она об единорогах, чудесных зеркалах, стихийных духах и волшебниках. Но на единорогах скачут предприимчивые репортеры, через волшебные зеркала поступают в редакцию сообщения парижского корреспондента, гномы и драконы работают фоторепортерами, а волшебник Мерлин занимает пост главного редактора газеты «Камелотская хроника». В книге присутствует особая фантастическая атмосфера, в которой естественными являются и чудеса и ироническое к ним отношение. Эта ирония, пронизывающая книгу, переходит в злую сатиру при описании зловещего дельца лорда Хорни с черным хвостом или лицемерного архиепископа, в чей неприступный дворец можно проникнуть с помощью порнографических открыток.

Книга начинается с пролога, в котором двое влюбленных, репортеры конкурирующих газет, отправляются в качестве специальных корреспондентов к рыцарям, едущим на поиски чаши св. Грааля — символа народного счастья и благоденствия. Только самые доблестные, благородные и стойкие духом способны совершить этот подвиг. Но все их усилия оказываются на



прасными. Когда рыцари добывают, наконец, чашу, несущую людям мир и изобилие, земные владыки и отцы церкви отнимают ее у народа и навлекают на страну неисчислимые бедствия.

Дельцы и церковники вовсе не заинтересованы в том, чтобы народ был свободен и счастлив. Узнав, что Грааль может накормить и одеть всех нуждающихся, лорд Хорни с беспокойством восклицает: «Что же станет с законом Спроса и Предложения, если Грааль будет пущен в ход?» Архиепископа, в свою очередь, «может хватить удар» при мысли о том, что заботы о земном счастье уничтожат страх перед загробным миром: если люди «перестанут бояться, никто не будет иметь власти над ними». Поэтому высшее духовенство объявляет, что только оно обладает подлинным Граалем, «которого можно достичь лишь через

церковь и лишь в духовном смысле», через спасение души. В газетах печатаются лживые отчеты и фальшивые фотографии, удостоверяющие, что «истинный Грааль вознесся на небеса, которым он принадлежит». И для того, чтобы отвлечь людей от «опасных мыслей», утвердить свою власть и увеличить прибыли, архиепископ и владелец газеты раздувают вражду между королем и отдельными группами рыцарей Круглого стола и при помощи провокаций ввергают страну в междоусобную войну. Они превращают прессу, историографию, литературу в орудие реакции, лгут и подтасовывают факты, изображая события в выгодном для них свете. Демагогические лозунги меняются с молниеносной быстротой. Исходя из принципа, что сотрудники газеты «лучше всего работают, когда не ведают толком, что творят», они душат всякую живую мысль. Но вот их цель достигнута. В огне войны погибает цвет рыцарства, к власти приходит преступный Модред, умирает Артур, и крестьяне стонут в кабале у новых, жестоких хозяев. Теперь газета лорда Хорни начинает ратовать за «стабильность и процветание». «Новые читатели» не хотят думать о войне. «Меня больше всего интересует культура»,— говорит Хорни, грациозно и с достоинством помахивая своим толстым черным хвостом. «Музыка. Архитектура. Скульптура. Великие художники прошлого. Семья в искусстве». Дьявол хочет казаться респектабельным...

Свидетелями и невольными участниками всех грязных политических интриг становятся репортеры Линор Белорукая из «Камелотской хроники» и Дейлин из «Северного пикта». Им так ни разу и не удается написать правду о том, что они видели, и только в самом конце они становятся искателями нового Грааля— то есть новых путей к счастью человечества.

Читателю может показаться растянутым слишком подробное описание трагической любви королевы Джиневры и Ланселота, а ироническое обыгрывание всех деталей рыцарского быта делается несколько утомительным к концу книги. Но сатирическое изображение правящей клики, продажной прессы, лицемерного духовенства, которому выгодна духовная слепота народа, безусловно является большой удачей писательницы.

С. Майзельс.

КНИГА О ЗНАЧЕНИИ ПЕРЕВОДА

□

O sztuce tłumaczenia. Praca zbiorowa pod redakcją Michała Rusinka. Wrocław, Zakład imienia Ossolinskich — Wydawnictwo, 1955.

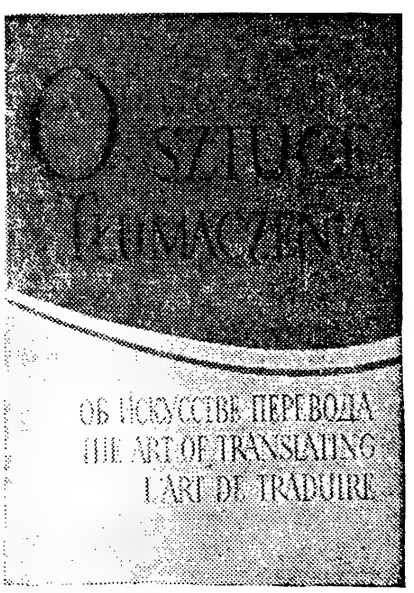
□

Во Вроцлаве вышел большой сборник «Об искусстве перевода», представляющий собою творческий итог трех теоретических конференций по вопросам переводческого мастерства, проходивших в Польше на протяжении 1950—1953 годов. Эти конференции, на которых выступали с докладами и сообщениями мастера перевода, писатели и ученые, собрали около двух тысяч слушателей и явились значительным событием в культурной жизни страны.

Доклады и сообщения участников конференций, тщательно подготовленные к печати Михалом Русинеком, составляют немалый вклад в сравнительно новую науку об одном из самых древних и в то же время наименее изученных видов литературной деятельности — об искусстве художественного перевода.

Когда в 1934 году на Эдинбургском конгрессе ПЕН-клуба писатели заговорили о переводческих делах, Герберт Уэллс пожал плечами: «Это нас не касается, этим занимается гильдия переводчиков». Страстной полемикой с этим мнением открыл первую из названных — варшавскую — конференцию 1950 года Ян Парандовский. Весь сборник сцементирован единым стремлением большого отряда польских литераторов утвердить значение переводчика художественной литературы как литературного деятеля.

Участники сборника подходят к решению своей задачи различными путями. Несколько интересных работ посвящено истории переводческого мастерства. Таковы статьи Яна Парандовского «О значении и достоинстве переводчика», Вацлава Борового «Теоретики перевода прошлого». В первой из них автор пользуется примерами греческого перевода библии семьюдесятью толковниками и



перевода «Одиссеи» Гомера на латынь, сделанного Ливием Андроником и положившего начало художественной литературе на этом языке. Во второй анализируются высказывания о переводе видных деятелей культуры (начиная с Цицерона) и привлекается обширный фактический материал для утверждения самых высоких требований к качеству перевода.

Несколько статей объединено в разделе «Очерки по теории перевода». В центре

этой группы статей — большая работа Р. Ингардена «О переводах», где обстоятельно обоснована сущность художественного перевода и проведена ясная грань между переводом научной литературы, оперирующей почти исключительно понятиями, и литературы художественной, в которой представление о предмете сообщается читателю с помощью эмоционального воздействия. Дополняют статью Р. Ингардена работы Ст. Фурманика «Парадоксы перевода», З. Клеменсевича «Перевод, как вопрос языкознания». Каждый из авторов на своем материале и оригинальной проблематике вновь и вновь ставит вопрос о творческом начале переводческого мастерства. Так, Клеменсевич в отличие от многих ученых-лингвистов, склонных подходить к делу перевода с позиций сравнительного языкознания, требует от переводчика не подыскания в своем языке форм, соответствующих языковым конструкциям подлинника, а умения найти в языке перевода средства для нахождения функционального соответствия авторским языковым средствам.

Много интересных материалов содержит самый большой, второй, раздел сборника «Из опыта переводчиков». Здесь наглядно предстает перед читателем прежде всего многообразие связей польской литературы с литературами других стран и народов. В поле деятельности польских мастеров перевода — десятки литератур, многие сотни книг классиков и современников, от памятников античной поэзии до современной китайской, японской, чилийской беллетристики.

В сборнике приняли участие такие крупные польские литераторы, как Ярослав Ивашкевич, поделившийся мыслями о переводе на польский язык «Всеобщей песни» Пабло Неруды, Мария Домбровская, обобщившая в интересной статье свой многолетний переводческий опыт. Несколько статей посвящено польско-русским и польско-советским литературным связям. Переводчик «Евгения Онегина», известный поэт Адам Важик, ставит в своей статье интересную проблему соотношения переводимого произведения и своей национальной традиции. Анатоль Стерн анализирует поэтику Маяковского и предостерегает переводчиков от опасности увлечения кажущейся свободой и разговорностью его стиха. Северин Полляк прослеживает на истории переводов русской поэзии в Польше — главным образом на примере творчества Юлиана Тувима — развитие переводческого метода в связи с развитием польской литературы.

Книгу заключает очень ценный труд Петра Гжегорчика—аннотированный библиографический свод важнейших работ по вопросам перевода, появлявшихся в мировой и польской литературе с древнейших времен до наших дней.

Сборник «Об искусстве перевода» — значительная книга, свидетельствующая о действенном стремлении польских литераторов высоко поднять в своей стране дело художественного перевода, расширять международные культурные связи, укреплять дружбу между народами посредством общения культур.

Вл. Россельс.

ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ ТОМАСА ХАРДИ

□

Thomas Hardy's Notebooks and Some Letters from Julia Augusta Martin. Edited with Notes by Evelyn Hardy. London, The Hogarth Press, 1955.

□

Томас Харди, один из крупнейших писателей-реалистов Англии, прошел долгий, почти семидесятилетний путь; его первые произведения были созданы в конце пятидесятых — начале шестидесятых годов прошлого столетия, последний сборник лирики «Зимние слова» появился в 1928 году, в год смерти писателя. Выдающееся мастерство Харди-реалиста, его острая критика общественных пороков и несправедливости, его воинствующий гуманизм и убежденный демократизм — все это определяет наш живой интерес к его творчеству.

Несомненно, важнейшую роль в изучении особенностей Харди-художника должны сыграть материалы творческой лаборатории писателя—его дневники, письма, записные книжки и т. п. С этой стороной его наследия до последнего времени мы главным образом были знакомы лишь по двухтомному изданию, подготовленному в свое время его женой и вышедшему в свет в 1928 и 1930 годах.

Недавно в Лондоне впервые изданы две записные книжки Харди полностью, а также выдержки из третьей записной книжки, хранящейся в местном музее на родине романиста, в Дорсетшире; к этому присоединены пять писем, принадлежащих перу Дж. А. Мартин, которая была его корреспонденткой на протяжении длительного времени. (Эти письма, впрочем, содержат весьма мало историко-литературного материала.)

Опубликованные материалы в общей сложности включают заметки Харди периода 1867—1927 годов и, несмотря на их краткость и несистематичность, содержат весьма интересные сведения. Характер этих заметок различен: они рассказывают нам о литературных вкусах писателя, о семейных событиях, представляют собою яркие, хотя и беглые, пейзажные зарисов-

ки, фабульные схемы, выписки из литературных источников и т. п.; некоторые из них уточняют сроки работы над отдельными произведениями. (Так, например, мы узнаем теперь, что первое обращение Харди к замыслу «Династов» произошло весной 1874 года, на год ранее, чем это предполагалось до сих пор.)

Одним из самых сильных качеств Томаса Харди является демократизм его творчества. Прожив почти всю свою жизнь на родине, в одном из сельских графств юго-западной Англии, Дорсетшире, он превосходно изучил нравы деревенских тружеников, знал многочисленные народные предания, песни, легенды. Истинным героем жизни, подлинным воплощением человечности, благородства для Харди всегда был человек-труженик. В опубликованных записных книжках мы находим материалы, которые еще раз с большой убедительностью оттеняют эту сторону творческого облика Томаса Харди. Писатель старательно и точно фиксирует традиционные сельские обычаи и поверья, живые еще в его дни,— для него это драгоценные приметы быта, народного сознания; он бережно записывает песни, исполняемые поселянами во время празднеств, наивные заклинания (как приворожить девушке милого, как узнать, кто будет ее супруг) и т. п. Харди приводит подлинные образцы народных песен, указывая даже варианты отдельных стихотворных строчек, бытующие в других районах Дорсетшира. Перед нами проходит вереница типов из народа — крестьяне, бедняки, преследуемые за долги, вынужденные заниматься браконьерством, старый почтальон, бедные матери-вдовы; мы узнаем о сердечной солидарности простых людей, об их тяжелом труде и коротком отдыхе, их постоянных заботах и бесхитростных радостях.

Многие записи посвящены раздумьям над сущностью искусства, ролью художника в жизни общества. Не случайно еще в начале своего творчества он так высоко оценил сатирический дар Теккерея, назвав его за «Ярмарку тщеславия» «величайшим романистом современности», прославившимся «совершенным и правдивым изображением действительности». Во всеоружии жизненного и творческого опыта, летом 1922 года, Харди заносит в записную книжку: «Убежден, что для писателя лучше знать небольшой кусок мира в высшей степени хорошо, чем знать большую часть мира в высшей степени плохо».

Харди был страстным защитником искусства, целью которого, по его мнению, должно быть улучшение человеческой натуры и человеческой жизни в целом. Заметны его симпатии к таким писателям, как Дефо или Джейн Остин. Примечательным является отношение Харди к памяти Байрона; в связи со столетием со дня смерти Байрона, в 1924 году, он делает ряд интересных выписок из разных литературных источников. Байрон, как гласит одна из них, был «врагом общества», которое «помнило только, что человек имел собственность, и забывало, что он имел душу». «Байрон, — читаем мы в другой выписке,— наполняет людей думами, которые разрушают Замок Покоя».

Следует сказать еще об одной особенности записных книжек Харди: в них перед читателем возникает благородный облик самого художника, который до конца своих дней мужественно продолжал служить своему призванию. Харди не мыслил жизни вне творчества. Еще осенью 1927 года, за четыре месяца до смерти, он неутомимо готовит к печати книгу своих избранных стихотворений.

Вышедшие в свет записные книжки Томаса Харди содержат лишь небольшую часть его черновых набросков, но они включают немало ранее неизвестных сведений, касающихся творческих планов, размышлений писателя на протяжении шести десятилетий. Их публикация — весьма отрадный факт для каждого, кто обращается к изучению обширного наследия знаменитого английского романиста и поэта.

Ю. Кондратьев.

КНИГА О КАРЛЕ ГАВЛИЧКЕ БОРОВСКОМ

□

B. Stanislav. Karel Havlíček Borovský. Praha, Státní nakladatelství politické literatury, 1954.

□

В этом году в Чехословакии широко отмечается 100 лет со дня смерти и 135 лет со дня рождения Карла Гавличка Боровского — выдающегося писателя, журналиста и политического деятеля.

В историю чешской литературы К. Гавличек Боровский вошел как основоположник политической сатиры. Широко известны его реалистические и глубоко народные поэмы «Тирольские элегии», «Король Лавра», «Крещение святого Владимира», политические песни на народные мелодии, многочисленные эпиграммы. К. Гавличек дорог чешскому народу и как политический деятель. Его имя стало символом беззаветной любви к родине, самоотверженного и стойкого сопротивления габсбургскому деспотизму. Он был первым чешским журналистом, который обратился к широким массам населения, сделав газету оружием борьбы за национальную свободу. Его называли своим учителем позднейшие писатели-журналисты, в том числе и Ян Неруда и Юлиус Фучик.

Ценным вкладом в чешское литературоведение и историографию является большая монография Б. Станислава «Карел Гавличек Боровский». Монография Б. Станислава построена на богатом историческом материале, и жизненный путь

Гавличка, его политическая, журналистская и отчасти литературная деятельность впервые рассматривается на широком фоне общественно-политической жизни Чехии того времени. Книга Б. Станислава дает в хронологическом порядке представление о каждом периоде жизни К. Гавличка. Автор раскрывает, как у юноши зарождаются патриотические стремления, критическое отношение к церкви, глубокое отвращение к фальши, пустословию и лицемерию. Хорошо показано, как двадцатидвухлетний Гавличек, увлеченный любовью ко всему русскому, едет в качестве воспитателя детей профессора Шевырева в Россию. Автор отмечает, что Гавличек ужаснулся, познакомившись с крепостническими порядками царской России, но не увидел ее революционных сил, так как общался только с реакционными славянофилами. Только позже, говорит Б. Станислав, Гавличек сумел четко отмежевать царское правительство от русского народа, и неоднократно высказывал свою горячую симпатию к русскому народу и веру в его великое будущее.

Автор монографии подробно останавливается на статьях молодого Гавличка, правильно утверждая, что они значительно подняли уровень чешской литературной критики и сыграли роль в становлении реализма в чешской литературе.

Книга дает живое представление о К. Гавличке — человеке необыкновенной энергии, глубоко принципиальном, критически мыслящем. Автор не стремится что-либо умолчать или сгладить, он рассматривает, как менялись и развивались взгляды Гавличка, всегда привлекая конкретный исторический материал.

Самыми интересными, на наш взгляд, являются главы, посвященные деятельности Гавличка после 1848 года. Широко цитируя статьи Гавличка, его политические песни, воспоминания современников, автор показал, какое громадное значение имела мужественная борьба Гавличка — писателя, редактора газеты «Народни новины», затем «Слован» — против трусости и измены чешских буржуазных деятелей. Б. Станислав описывает травлю и преследования, завершившиеся высылкой писателя в Бриксен в 1851 году. Он подчеркивает мужество и самоотверженность Гавличка, а также разносторонность его интересов, указывает, как много нового внес писатель в понимание отдельных вопросов. Так, например, мы узнаем из монографии, что К. Гавличек хотел написать историю России, но не как летопись царей, а как историю всех народов, входящих в русское государство. В Бриксене он создал свои поэмы, сделал ряд переводов, серьезно изучал чешский фольклор.

Б. Станислав показал трагедию политического деятеля, который по своему характеру и стремлениям был глубоко народным, однако не видел революционных сил народа, возлагая все свои надежды на либеральную буржуазию. Вот почему не так тяжелые личные утраты и материальные невзгоды, как нерадостное возвращение в 1855 году из ссылки, когда Гавличек увидел бессильную и пассивную Прагу, подорвало силы писателя.

Книгу дополняют раздел о борьбе вокруг имени Гавличка после его смерти, высказывания о Гавличке ряда чешских писателей и обзор работ о нем.

Приводя интересные сведения об изучении писателем чешского фольклора, Б. Станислав ничего не говорит об интересе Гавличка к фольклору других славянских народов, например украинскому, знакомство с которым сказалось в поэме «Крещение святого Владимира». Не останавливается Б. Станислав также на переводах Гавличка, в частности на переводах из Н. В. Гоголя. Высказав предположение о косвенном влиянии В. Г. Белинского на Гавличка, с которым можно и не соглашаться (как не соглашается в своей рецензии М. Ржепкова), автор не обратил внимания на созвучие сатиры Гавличка с сатирой Гоголя.

Книга Б. Станислава, несомненно, является хорошей основой для дальнейших исследований о Карле Гавличке Боровском.

Н. Копыстянская.

В ЗАПОВЕДНИКЕ РАСИЗМА

□

Harry Bloom, Episode in the Transvaal. New York, Doubleday and Company, 1955.

□

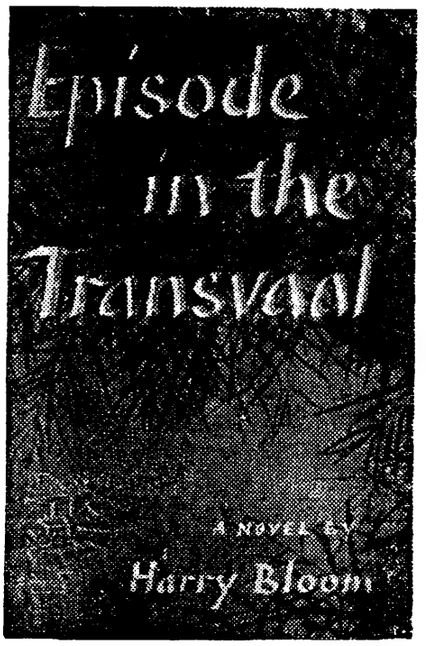
«Нелструм — вымышленный город, его не существует за пределами этой книги. Он задуман просто как типичный трансваальский город...» Так начинается роман «Случай в Трансваале» Гарри Блума — юриста по образованию, одного из тех адвокатов-белых, которые выступают в защиту гражданских прав порабощенного коренного населения Южно-Африканского Союза.

На окраине Нелструма за линией железной дороги расположена так называемая «локация» — обнесенное колючей проволокой негритянское гетто. Здесь в грязи, в жалких полуразвалившихся лачугах ютится свыше двенадцати тысяч африканцев — коренных жителей страны. «Обитатели локации живут, как пленники. Они скованы законами, связаны огромным количеством запретов, а все то, что не запрещается, должно быть специально разрешено. Куда бы человек ни пошел, что бы он ни сделал — он постоянно рискует нарушить какой-либо закон. Жизнь в локации опутана густой паутиной бюрократии. Каждый житель локации с головы до ног покрыт подписями комендан-

та. Он сам как бы превращается в бумажку, семья его — в пачку бумаг, дом — в инвентарный номер, работа — в желтый пропуск. Вся его жизнь и безопасность не более ценны и долговечны, чем куча бумажек, которыми наполнены его карманы».

Автор рисует вершителей судеб Нелструма — мэра города (он же помощник шерифа, прокурор, агент по страхованию, продаже недвижимости и скота, землевладелец и фермер) Лоуренса Мулмена и капиталистку миссис Росс — члена городского совета и председателя комиссии по делам туземцев. Непосредственными исполнителями реакционной программы правительства являются «солдаты апартеида» — начальник полиции лейтенант Сванепоэль и комендант локации Хендрик Дю Туа. Дю Туа — не просто добросовестный исполнитель жестоких расистских законов. Он называет себя «отцом локации», он преисполнен благих намерений по отношению к туземцам. За два с половиной года пребывания в Нелструме Дю Туа установил в локации «образцовый» порядок, построил там амбулаторию, библиотеку, лекционный зал. Но вся эта деятельность коменданта диктуется только непреодолимым страхом перед африканцами. Он знает, что достаточно одной искры, чтобы ярким пламенем вспыхнул пожар народной мести. Такой искрой оказывается ничтожное на первый взгляд происшествие. 10 августа 1953 года прачка, старуха Мэри Лукхеле, не додала белой хозяйке воротничок от рубашки. Воспользовавшись этим предлогом, полицейские организуют ночной налет и облаву. Дю Туа назначает общее собрание всех жителей для сообщения о принудительной регистрации женщин и распространения на них системы пропусков. Приказ коменданта вызывает взрыв негодования. На собрании выступает негр-автомеханик Мабазо. Потрясенный «неслыханной наглостью кафра», посмевшего задавать вопросы представителю власти, Дю Туа приказывает полицейским немедленно арестовать Мабазо. Вспыхивает стихийный бунт. В ответ полиция устраивает массовый ночной налет. Полицейские врываются в дома, без разбора хватая мужчин и женщин, всякого, кто пытается сопротивляться или протестовать, убивают. Доведенные до отчаяния люди убивают камнями двух полицейских. Тогда полиция и банды добровольных громил из числа реакционных элементов проезжают по улицам, стреляя из пулеметов в окна домов. Оставив за собой потоки крови, десятки убитых и раненых, убийцы поспешно ретируются, а возбужденная толпа, в которой проснулись примитивные инстинкты, сжигает и громит все, что имеет какое-либо отношение к ненавистным угнетателям,— амбулаторию, библиотеку, кинотеатр, комендатуру, автобусы, убивает старейшину племени Нгубени — наемного шпиона Дю Туа, расправляется со случайно попавшимися под руку белыми и т. д.

Однако в бурном взрыве стихийного негодования и ярости впервые появляются элементы сознательного, организованного протеста. Глубокое уважение вызывает механик Мабазо — ветеран второй мировой войны, активный участник общеафриканской кампании неповиновения расистским законам. Несмотря на то, что он уже подвергался аресту за свою деятельность, Мабазо приезжает в Нелструм, чтобы возглавить тайную группу, примыкающую к Африканскому национальному конгрессу — старейшей организации, ведущей борьбу за гражданские права коренного населения Африки. Когда после «бунта» начинаются массовые аресты, Мабазо добровольно отдается в руки полиции, чтобы его не обвинили в трусости. Опознав Мабазо, полицейские убивают его выстрелом в спину якобы при попытке к бегству.



Мабазо погиб, но дело его будет жить: «Мабазо принес в локацию нечто новое — твердость, сопротивление, недоверие к официальной болтовне, к допотопным уловкам, смелый вызов. Все это было настолько поразительным и неожиданным, что с драматической быстротой смело прочь все изощренные методы, при помощи которых Дю Туа поддерживал власть белых в локации». Мужественную борьбу Мабазо продолжают другие оставшиеся в живых участники тайной группы сопротивления — учитель Нкомо, старый священник Шонгве, рудокоп Мавузо, шофер такси Дхладла. В борьбу за освобождение «чернокожих» вступают прогрессивные элементы из числа белых. В конце повести мы узнаем, что в Нелструм приезжает видный юрист Джеральд Брэмли, известный своими выступлениями в защиту гражданских прав туземцев.

Таково содержание романа «Случай в Трансваале» — первого произведения Гарри Блума. Он привлекает не только отличным знанием материала, но и незаурядным мастерством. Эта книга поможет многим европейцам и американцам раскрыть глаза на кровавые преступления расистов Южно-Африканского Союза.

М. Беккер.

МЭРИ БРЭДЛИ НЕ НАМЕРЕНА УМИРАТЬ

□

Roy de Carava and Lansgton Hughes, The Sweet Flypaper of Life. N. Y., Simon and Schuster, 1955.

□

Эта книга, названная авторами «Сладкая липучка жизни», начинается такими словами:

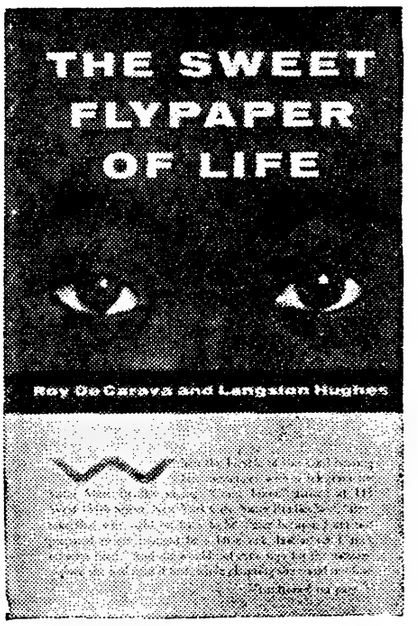
«Когда посыльный от господа бога слез с велосипеда у дома № 113 по 134-й Уэстстрит в Нью-Йорке и вручил телеграмму, гласившую: «возвращайся в лоно», сестра Брэдли заявила: «Мальчик, вези-ка эту телеграмму святому Петру обратно, потому что я пока еще не готова к отправке. Я, может, и прихворнула малость, но уж усталости не чувствую нисколько!» Она даже не стала и расписываться в получении телеграммы, потому что успела ее прочесть, пока делала вид, что никак не может найти очки. «Я еще хочу пожить и посмотреть, как пойдут дела с сегрегацией, которую отменил Верховный суд», — сказала сестра Брэдли.

Посыльный заметил, что так как на небесах отсутствие сегрегации — испокон веков заведенный обычай, то сестра Брэдли может с легкостью удовлетворить там свое любопытство. Но сестра Брэдли отвечала, что она предпочитает сначала поглядеть как это будет *на земле,* особенно в Южной Каролине, где ей обязательно надо побывать еще раз перед смертью. И пришлось посыльному спрятать телеграмму в карман и уехать восвояси.

«Возвращайся в лоно!»— сказала ему вслед сестра Брэдли.— «Как же! Успею еще, когда мне стукнет эдак лет 80, 90 или 101 год. Ну, разумеется, ежели я проснусь однажды утром и увижу, что померла,— тогда уже придется возвращаться в лоно. Но сейчас,— понимаешь, Господь, — сейчас я так крепко увязла в этой жизни, что у меня просто нет времени умирать. Кто же будет заботиться о Ронни Белль?».

Задорная и грустная, жизнерадостная и горькая, поэтичная и трезвая фотоповесть создана двумя яркими негритянскими художниками — писателем Лэнгстоном Хьюзом и фотографом Роем де Кэрава. Трудно решить, что выразительнее в этой небольшой книжке: на редкость непринужденные и правдивые снимки или лаконичный текст, насыщенный юмором и удивительной теплотой. Все вместе создает впечатление, что вы смотрите и слушаете фильм о Гарлеме, негритянском квартале Нью-Йорка,— фильм и документальный и художественный одновременно. Снимки выхватывают какие-то кусочки жизни реальных обитателей Гарлема — самых различных людей, может быть, не знающих друг друга. Мы видим ребят, для которых улица — это школа, дача и клуб; семейную вечеринку; работу строителя и маляра; уборщицу, едущую домой в опустевшем вагоне ночного метро; летучий митинг на перекрестке; усталого отца, улыбающегося своему младенцу; стачечный пикет у фабричных ворот; прифрантившуюся девушку в белом, осторожно подбирающую свою пышную юбку над засыпанной мусором мостовой; множество ребят, ребят всех возрастов — от лукавого домашнего баловня до мрачного подростка в полосатой фуфайке, в одиночестве сидящего где-то на грязных задворках.

Все эти фотокадры, рассказывающие о непридуманных жизнях, смонтированы текстом Лэнгстона Хьюза в вымышленную повесть, рассказанную старой негритянкой Мэри Брэдли о себе и своем обширном семействе. Мы знакомимся с самым любимым и самым беспокойным ее внуком Роднеем, мечтателем и лентяем, которого очень любят девушки и почему-то иногда с интересом слушают взрослые и серьезные люди. Знакомимся с чадолюбивой парой — Мелиндой и Джерри, с их озорным и утомительным выводком. Видим друзей и соседей Мэри Брэдли; у каждого из них свой нрав и облик, свои желания, но заботы и тревоги у всех, пожалуй, общие. Хьюз ничего не подчеркивает в своем «дикторском комментарии», как бы мимоходом касается увиденного. Однако ему удается сказать немало о том, как вопреки всему любят его герои, американские негры, эту «сладкую липучку жизни» и как воюют за то, чтобы их жизнь стала светлей и справедливей.



Рассказчица и главная героиня повести — неукротимая Мэри Брэдли; ее портрет в лучшем платье заключает книжку. Ее рассказ о родных и знакомых пересыпан меткими, остроумными и подчас очень мудрыми наблюдениями, полон огромного доброжелательства к людям. В некоторых стихах Л. Хьюза и в последних его книгах о Джессе Симпле есть много близкого этому образу. Творчество Л. Хьюза ощутимо устремлено к жизни трудового негритянского народа. Раскрывает он эту тему всегда по-своему, с подкупающей душевностью, лиризмом и тем подлинно фольклорным юмором, который является одной из самых привлекательных сторон его писательского облика.

И. Левидова.

АНГЛИЯ

„БРИТАНСКИЕ ВЛАДЕНИЯ ГОЛЛИВУДА"

Председатель Британской ассоциации кинопродюсеров Джон Дэвис, выступая недавно перед членами правления, с тревогой указал на все растущую тенденцию Голливуда производить фильмы в Англии. Голливудские компании, находящиеся в Англии, формально считаются английскими и пользуются всеми правами и льготами, предоставленными отечественной кинопромышленности: правом преимущественной демонстрации фильмов, участием в специальных отчислениях для помощи английскому кино, лицензиями на экспорт и т. д. На заграничных фестивалях некоторые голливудские фильмы даже фигурируют как английские.

Дэвис заявил, что в интересах английской кинопромышленности не следует мириться с существующим положением.

НОВАЯ БИОГРАФИЯ Б. ШОУ

В связи с широко отмечаемым в Англии столетием со дня рождения Б. Шоу в Лондоне вышла книга «Бернард Шоу. Его жизнь, творчество и друзья», написанная другом великого драматурга, ирландским писателем и критиком Сент-Джоном Эрвином. Лондонская «Таймс» дает положительную оценку книге, указывая, что автор просто и увлекательно рассказывает о писательской и общественной деятельности Б. Шоу, дает живые портреты близких ему людей.

По мнению газеты «Манчестер гардиан», новая биография Шоу — это «выдающаяся книга о выдающемся человеке».

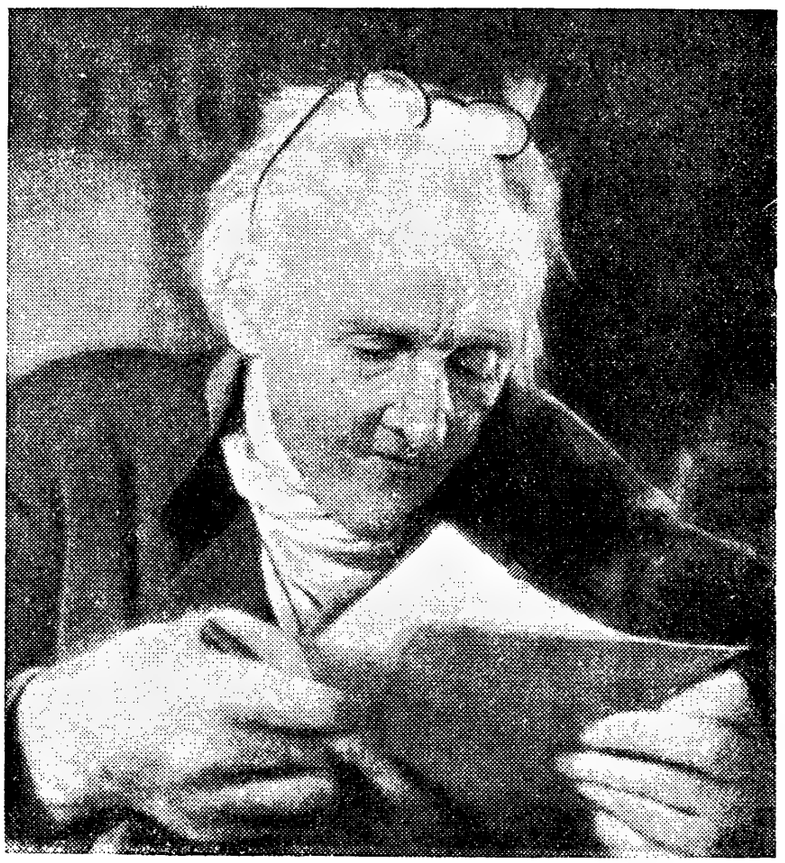
ПОЛЬ ГРЭХЕМ О СОВРЕМЕННОЙ АНГЛИЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

В газете «Дейли уоркер» помещена статья театрального критика Поля Грэхема, посвященная состоянию современной английской драматургии. По мнению Грэхема, современной английской драме не хватает смелости и новизны в изображении действительности. «Мы редко видим в ней жизнь», — заявляет Грэхем, считающий, что английский театр идет по давно проторенному пути «в счастливом неведении о большом и несовершенном мире за авансценой». «За последние двадцать лет, — пишет Грэхем,— английский театр был поразительно равнодушен к событиям, потрясшим весь мир. Некоторые считают, что виновником такого положения является Бродвей — наводнение английского театра американскими пьесами. Действительно, театральные предприниматели часто отдают предпочтение американским «боевикам», вытесняя тем самым отечественную драму. Но это, безусловно, объясняется тем, что английские пьесы скучны и безжизненны».

Эдинбургский фестиваль 1956 года. Известный индийский танцовщик Рам Гопал исполняет традиционный танец.

(Журнал „Иллюстрейтид Лондон ньюс")

Сопоставляя английскую и американскую драму, П. Грэхем считает, что хотя последней не хватает ясности и определенности



Режиссер лондонского театра «Теннент компани», гастролировавшего в прошлом году в Москве и Ленинграде, Питер Брук поделился с читателями газеты «Санди таймс» своими впечатлениями о посещении им старейшего театрального деятеля, английского режиссера и художника Гордона Крэга (постановщика «Гамлета» в Московском Художественном театре в 1911 году), проживающего на юге Франции, в одном из пансионов. Последний раз Гордон Крэг был в России в 1935 году с целью ознакомления с советским театральным искусством.

Гордон Крэг принял гостя в своей более чем скромной комнатке, заваленной грудой книг и журналов, увешанной сериями газетных вырезок с надписями «Чепуха», «Вздор» и т. д. На пачках писем, заполняющих книжные полки, — имена всемирно-известных корреспондентов Крэга — Дузе, Дункан, Станиславского.

Жизнь теснимого нуждой 84-летнего английского режиссера полна художественных интересов. Он пишет, рисует, жадно следит за книжными новинками, коллекционирует пьесы репертуара старинного английского театра.

Мечтавший в свое время о том, чтобы изгнать со сцены актера и заменить его марионеткой, Гордон Крэг пишет сейчас пьесу для театра кукол под названием «Драма для глупцов» в 365 сценах.

Питер Брук рассказывает, что Крэгом уже сделаны очаровательные эскизы декораций и костюмов, тщательно распланированные чертежи и разработан способ управления куклами. Эта пьеса может и не найти для себя читателя. Она, может быть, никогда не будет поставлена; тем не менее она почти готова.

В своем одиночестве Крэг мечтает и о новой постановке шекспировских трагедий «Буря», «Макбет».

На снимке: Гордон Крэг в 1956 году. Фото Питера Брука.

(Газета „Санди таймс")

идеологического направления, она все же отличается гораздо большей зрелостью и жизненностью, чем английская. Критик останавливается на некоторых известных произведениях американской драматургии — таких, как «Стража на Рейне» («Семья Ферелли теряет покой») Л. Хеллман, «Патриоты» С. Кингсли и др. Особое внимание П. Грэхем уделяет творчеству Артура Миллера, считая его одним из выдающихся драматургов современной Америки, а его пьесы «Все мои сыновья» и «Смерть коммивояжера» — лучшими пьесами американской драматургии.

„ХРОНИКА УБИЙСТВ"

Лондонский журнал «Райтер» сообщает, что в Англии начал издаваться новый ежемесячник «Крайм Крейз Бук», публикующий литературно обработанные отчеты о различных преступлениях. К участию в этой «хронике убийств» привлечены специалисты-криминалисты, а также журналисты. По мнению «Райтер», задача журнала заключается в том, чтобы познакомить читателей с закулисной стороной преступлений и их расследованиями.

Вот названия некоторых опубликованных статей: «Как работает Скотланд-Ярд», «Один день в полицейском суде», «Как ведется допрос» и т. п.

ОСТРОВ БАРБАДОС

(МАЛЫЕ АНТИЛЬСКИЕ ОСТРОВА)

ВЫСТАВКА РАБОТ ДЖИЛЛ КРОКФОРД

В течение месяца в музее острова Барбадос (Карибское море) была развернута выставка картин театральной художницы и портретистки Джилл Крокфорд.

Художественное образование Д. Крокфорд получила в Англии. Первые годы

она работала в Шекспировском мемориальном театре в Стратфорд-он-Эйвон и в лондонском театре «Олд Вик». В 1952 году художница открыла свою студию в Лондоне и выполняла декорации и костюмы для известной труппы Лоуренса Оливье, для балетной труппы «Сэдлерс Уэллс» и других. Ее кисти принадлежат декорации постановок «Ричард II» на Эдинбургском фестивале, «Гамлет», «Макбет» и др.

Кроме театральной работы, Д. Крокфорд занимается портретной живописью. Она также иллюстрировала ряд книг.

Как сообщает газета «Барбадос адвокит», сейчас художница живет на острове Барбадос. На выставке были представлены работы, сделанные ею с натуры на этом острове.

БЕЛЬГИЙСКОЕ КОНГО

ФОЛЬКЛОРНЫЙ ТЕАТР

Как сообщает печать, в городе Леопольдвиле организован национальный фольклорный театр под руководством Альберта Можита, известного художника и режиссера. Фольклорный театр — значительное явление в культурной жизни Бельгийского Конго. Театр ставит перед собой цель широко популяризировать народное творчество и поддержать в народе любовь и уважение к старым традициям. Спектакли театра проводятся на площадях и в военных лагерях. Одна из постановок этого театра — «Портниха и Маженье» Можита — удостоена премии на театральном конкурсе в 1955 году.

В представлениях этого коллектива нередко участвуют и зрители — на сцену поднимаются любители, чтобы спеть песню, рассказать занятную историю. Альберт Можита обратился к театральным работникам Конго с призывом помочь созданию театров для народа.

СЕВЕРНОЕ БОРНЕО

ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

Газета «Норс Борнео ньюс» сообщает, что в одном из городов Северного Борнео открылась публичная библиотека. Для читателей она будет работать по вторникам и пятницам. В настоящее время в библиотеке имеется уже приблизительно 200 книг. В самом ближайшем будущем, как сообщает газета, библиотечный фонд будет увеличен. Предполагают также, что вскоре будут изысканы возможности для организации читального зала.

БРАЗИЛИЯ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА

Недавно в Рио-де-Жанейро открылась V Художественная выставка современного искусства, встреченная с глубоким интересом широкими кругами бразильской общественности. На этой выставке представлены картины, рисунки и гравюры художников молодого поколения.

Особое внимание привлекают к себе следующие работы: «Пейзаж» Тициана Буоназолы, «Карусель» — линолеогравюра Аридио, «Мальчик с усадьбы» — деталь картины Глауко Родригеса, «Крестьянки на рисовом поле» — ксилогравюра Ренины Кац и многие другие.

Отмечая это событие, бразильский прогрессивный журнал «Пара тодос» публикует серию статей, посвященных выставке. В одной из них Жоакин Кардозо пишет о представленных на выставке рисунках и гравюрах. В первую очередь он отмечает работы Ренины Кац и Дарела Валенсы. Заслуга Ренины Кац, по словам Кардозо, состоит в том, что она кладет в основу своего творчества темы из народной жизни. Что касается Дарела Валенсы, то хотя он и не показывает себя таким «современным» художником, как Ренина Кац, но все же владеет прекрасной техникой, о чем свидетельствует его гравюра «Ураган».

Интересный анализ экспонатов V Художественной выставки дает бразильский художник Карлос Склиар. Он отмечает, что отличительной чертой экспонированных работ является стремление художников быть ближе к народу, и это самый важный фактор в деле развития бразильского национального искусства. Если художнику удается запечатлеть на полотне тему, близкую и понятную народу, то ему можно простить некоторые допущенные им погрешности технического порядка, замечает автор.

«Современные художники,—пишет далее Склиар,— должны подчинить свое творчество требованиям нашей эпохи, полной осуществлений, борьбы, разрушений, изобретений. Это оказывает решающее влияние на все стороны жизни, а, следовательно, также и на изобразительное искусство».

Растет и крепнет группа художников, стремящихся придать национальную форму реалистическому содержанию своего творчества. И действительно, отмечает Склиар, представленные на V Художественной выставке работы хотя и различны по своему характеру, но отличаются стремлением сохранить бразильскую национальную традицию. Ярким подтверждением этого являются работы Бланкетти, Ренины Кац, Марио Грубера и других современных бразильских художников.

ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА ВЬЕТНАМ

КО ВТОРОМУ СЪЕЗДУ ВЬЕТНАМСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ И ДЕЯТЕЛЕЙ ИСКУССТВА

Вьетнамские литераторы и деятели искусства провели большую подготовитель-

Картина художника То Нгоук Вана «Девушка с цветком» (1943 г.).

(Газета „Ван Нге")

ную работу ко второму съезду, открытие которого намечено на декабрь этого года. Более двухсот писателей, художников, артистов и музыкантов прослушали лекции по теории литературы и искусства на курсах, организованных Ассоциацией деятелей литературы и искусства. На страницах литературных журналов и газет развернулась предсъездовская дискуссия, в которой приняли участие виднейшие писатели, критики, работники театра и композиторы. В их выступлениях была дана оценка достижений литературы и искусства за прошедшее десятилетие, вскрыты недостатки и успехи этого движения. Много говорилось о задачах искусства на данном этапе, об усилении связи творческих работников с трудящимися массами, об изучении и использовании народного творчества, о воспитании молодых кадров. Резкой критике подверглись методы руководства творческими работниками, было предложено разукрупнить Ассоциацию и создать отдельные организации писателей, композиторов, деятелей театра и т. д.

ХУДОЖНИК-ГЕРОЙ

Общественность Ханоя отметила вторую годовщину со дня гибели под Диен-Биен-Фу выдающегося художника То Нгоук Вана (1906—1954). Один из первых вьетнамских живописцев, То Нгоук Ван был первым директором Национальной школы изящных искусств, неутомимым пропагандистом народного искусства и новатором. Совершив сложный и нелегкий путь творческих исканий, художник пришел к утверждению новых тем в своем творчестве. Среди многочисленных рисунков и картин То Нгоук Вана центральное место занимают полотна, отображающие крестьянскую жизнь. Недаром известный художник Си Нгоук называет То Нгоук Вана певцом крестьянства. Значение творчества То Нгоук Вана для современного вьетнамского искусства огромно, ибо он пришел к реализму тогда, когда многие художники стремились уйти от действительности в область абстрактного, «чистого искусства».

В годы войны То Нгоук Ван находился на труднейших участках борьбы своего народа. Он создает много прекрасных картин, среди которых особенно выделяются: «Анри Мартен», «Президент Хо», «На плотине» и серия батальных этюдов. Художник погиб во время знаменитой битвы под Диен-Биен-Фу, работая над одной из своих картин. Вьетнамские деятели культуры свято чтут память художника — гражданина и героя. В одном из выставочных залов столицы открыта выставка произведений То Нгоук Вана, неизменно пользующаяся большим успехом.

Мы воспроизводим репродукцию с картины художника, написанной в 1943 году,— «Девушка с цветком».

НОВЫЕ КНИГИ

Издательство «Ван Нге» («Литература и искусство») совместно с Ассоциацией деятелей литературы и искусства выпустило в свет давно не переиздававшиеся произведения дореволюционных писателей-реалистов. Среди них роман выдающегося романиста Нам Као

«Изношенная жизнь», популярный роман известного писателя и историка Нго Тат То «Потухшая лампа», роман ныне здравствующего старейшего писателя Нгуен Конг Хоана «Темные и светлые картины», роман известного писателя Ву Чонг Фаунга «Выигрышная лотерея» и другие. В этих произведениях рисуется дореволюционная вьетнамская действительность, тяжелая жизнь бедняков крестьян, ремесленников, ярко показаны нравы колонистов и их слуг — помещиков и местной буржуазии.

Вскоре появятся и другие книги современных писателей старшего поколения, а также произведения классической литературы XV—XIX веков.

ГЕРМАНИЯ

ГЕРМАНСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

НОВОЕ СЛОВО БОЕВОЙ КИНОПУБЛИЦИСТИКИ

На киностудии ДЕФА завершена двухлетняя работа по созданию большого кинофильма, показывающего современнику все важнейшие исторические события в Германии за истекшие полвека. Этот документальный фильм вышел на экраны под названием «Ты и другие твои товарищи».

«Чтобы правдиво поведать историю немецкого народа и его врагов на протяжении отрезка времени в 50 лет в значительных исторических взаимосвязях и с помощью кинодокументов, причем за сто минут, — отмечает газета «Нейес Дейчланд», — потребовалось не только основательное изучение очень богатой литературы... Из шести миллионов метров кинопленки (составляющей 555 нормальных фильмов) нужно было выбрать три тысячи метров».

Зрители впервые видят на экране Карла Либкнехта, редчайшие кадры, воскрешающие образы Эрнста Тельмана, нынешнего президента ГДР Вильгельма Пика, иллюстрирующие женский и детский фабричный труд на рубеже XIX—XX веков, а также много неизвестных документов иностранной кинохроники времен обеих мировых войн.

Как подчеркивает пресса, этот грандиозный кинодокумент имеет большое познавательное значение: он способствует более глубокому пониманию прошлого и объясняет настоящее.

КНИГА О „СИКСТИНСКОЙ МАДОННЕ"

Обширная немецкая литература о живописи итальянского Ренессанса обогатилась новым крупным исследованием, посвященным исключительно «Сикстинской мадонне» Рафаэля.

Свою объемистую книгу (356 страниц и свыше 70 иллюстраций) Марилена Путшер подразделила на пять глав.

В первой главе детально излагаются и комментируются факты, относящиеся к возникновению этого всемирно известного шедевра. На основании анализа многочисленных материалов Путшер приходит к выводу, что «Сикстинская мадонна» была создана в период между июнем 1512 года и февралем 1513 года, то есть раньше, чем предполагалось до сих пор.

Темой второй главы является иконографический анализ картины, сопоставление ее с другими современными ей произведениями этого жанра.

Исследованию творческого труда художника при создании им «Сикстинской мадонны» посвящена третья глава книги. Путшер подробно рассказывает о работе Рафаэля над черновыми рисунками и эскизами, о написании им «Мадонны ди Фолиньо», хранящейся в ватиканской пинакотеке.

О судьбе знаменитой картины вплоть до наших дней говорится в четвертой главе.

Заключительная глава посвящена тому огромному впечатлению, которое «Сикстинская мадонна» производит в течение столетий на народы всех стран. Автор говорит и об откликах, которые картина вызвала в литературе.

ФЕДЕРАТИВНАЯ РЕСПУБЛИКА ГЕРМАНИИ

80-ЛЕТИЕ ПРАЗДНЕСТВ В БАЙРЁЙТЕ

В этом году праздновалось 80-летие традиционных вагнеровских празднеств в Байрёйте. Многие десятилетия Байрёйт привлекал известных дирижеров и великих певцов. После смерти вдовы композитора традицию постановок вагнеровских опер продолжил ее сын, а с 1950 года организаторами и режиссерами ежегодных байрёйтских постановок стали внуки композитора—Виланд и Вольфганг Вагнер.

Как отмечает «Фрейес фольк», ими удачно осуществлены постановки «Кольца Нибелунгов», «Лоэнгрина», «Тангейзера», «Летучего голландца», а в этом году — «Мейстерзингеров». Ведущими исполнителями в разных операх выступали солисты оперных театров как Федеративной Республики Германии, так и ГДР.

Продолжая хранить дух вагнеровских произведений, байрёйтские празднества представляли крупнейшее событие в музыкальной жизни Германии. «Ни один немецкий театр не связывает людей друг с другом так, как Байрёйт, куда съезжаются как участники — певцы и музыканты, так и слушатели с Запада и с Востока», — пишет «Фрейес фольк».

На празднествах присутствовала правительственная делегация ГДР во главе с Александром Абушем. Члены делегации возложили венок на могилу Рихарда Вагнера.

„ТЕРПЕЛИВАЯ ПЛОТЬ" ВИЛЛИ ГЕЙНРИХА

В Штутгарте вышла книга, которая вызвала в Западной Германии и за океа-

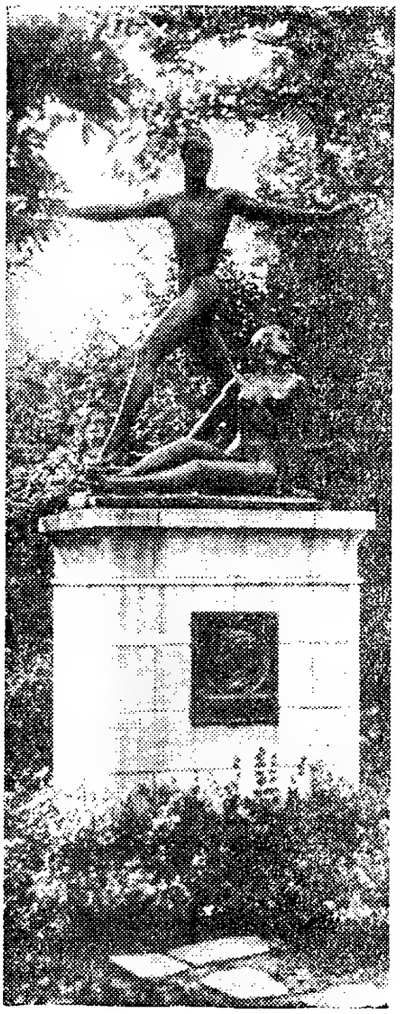
ном особенно бурное одобрение. Ее называют «песня песней немецкого солдата» и «настоящим эпосом второй мировой войны». Она переведена на несколько языков, а такие американские журналы, как «Тайм» и «Ньюс уик», не жалеют прилагательных, рекламируя ее достоинства.

Что же привлекает пропагандистов НАТО в романе Вилли Гейнриха «Терпеливая плоть»? Автор, проведший большую часть войны на Восточном фронте, рассказывает историю одного взвода, оставленного на кубанском плацдарме после поражения немецких войск под Сталинградом. «В судьбе этих солдат читатель мог бы увидеть сущность всей войны», — пишет известный критик Гюнтер Цвойдрак в «Нейе дейче литератур», но автор предлагает ему посмотреть в крошечный осколок, к тому же кривого зеркала. Гора не родила даже мыши. Все действующие лица книги изображены только как «терпеливая плоть»; автору не приходит в голову, что они одновременно не только биологические, но и социальные существа. Война в изображении автора не имеет причин: она — явление природы. Героизм состоит в том, чтобы умирать, сознавая бессмысленность своей жертвы.

«Это — редкое по своей откровенности заявление о полном идейном банкротстве, — продолжает критик. — Моральная ценность человека — в его чувстве долга (не распространяющегося дальше исполнения приказов) и товарищества, побуждающего его вместе со всеми терпеливо сносить свою судьбу и стойко держаться до бессмысленного конца».

«У автора большое дарование, — пишет далее Г. Цвойдрак,— может быть, он думает даже, что написал книгу против войны на том основании, что не приукрасил ее жестокостей. Но это не главный критерий. Гейнрих рассматривает войну только как явление природы, как загадочную, мрачную, бессмысленную судьбу. Он изобразил человека только как «терпеливую плоть», которой нет спасения от этой судьбы... Вилли Гейнрих оказался, не сознавая того, апологетом войны. Он показал людей, которые являются слепыми орудиями войны, и не выразил своего критического к ним отношения...

Гейнрих пытается обновить миф о войне в то время, когда корни этого мифа подорваны, когда созданы реальные условия для предотвращения войн».



В заметке Л. Гинзбурга «В музее Гете» («Иностранная литература», № 10) рассказывалось о том, как выглядит памятник Гейне во Франкфурте-на-Майне. На снимке — этот памятник.

МАКС И МОРИЦ — НА ЭКРАНЕ

Одна из кинофирм снимает цветной фильм по книге Вильгельма Буша «Макс и Мориц». Сообщая об экранизации этой известной детской книжки, газета «Фрейес фольк» отмечает, что «образы, нарисованные Вильгельмом Бушем, и его стихи поистине незабываемы; в комнатах детей всех наций постоянно говорят о вдове Болте, учителе Лемпеле, портном Бёке и других героях книги».

Роли Макса и Морица исполняют берлинские мальчики. Большое место в фильме отведено музыкальному сопровождению.

ВТОРОЙ РОМАН ЗИГФРИДА ЗОММЕРА

Несколько лет назад молодой западногерманский писатель Зигфрид Зоммер, выступавший в печати с еженедельными репортажами, успешно дебютировал со своим первым романом «И никто по мне не заплачет». Роман выпускался также и издательством Германской Демократической Республики.

В нем правдиво показывается тяжелая жизнь трудящихся, населяющих мюнхенский пригород.

В издательстве «Ферлаг Курт Деш» вышел второй роман Зигфрида Зоммера — «99 моих невест (Записки кавалера с окраины)». Сообщая о выходе нового произведения, изображающего, как и первое, современную действительность, западногерманский книготорговый бюллетень пишет: «Зигфрид Зоммер рассказывает в этом новом романе о подростках из больших городов, живущих вне закона и вне общества. На свет извлечена частичка жизни нашего мира, зона крайней опасности. Полумрак, в котором живет молодежь, еще никогда не представал перед читателем столь ошеломляюще тягостным. Эта книга, настраивая то бодро, то печально, заставляет вместе с тем и серьезно задуматься...»

КНИГОИЗДАНИЕ В ФРГ И ГДР

Французский ежемесячный журнал «Докюман», посвящающий свои страницы положению в Германии,

опубликовал данные о книгоиздании в ФРГ и ГДР в 1954 году.

По данным журнала, издатели ФРГ и Западного Берлина опубликовали в 1954 году 16 240 названий, то есть на 502 более, чем в 1953 году. Более двух третей этих названий — первые книги различных авторов, остальные — новые тиражи старых названий. Число переводных изданий увеличилось в 1954 году на 55 названий и составляет 1362. Число художественных произведений составляет 614 названий (47 процентов), книги для молодежи — 15,4 процента, философские и теологические работы — 11,4 процента.

142 издателя в ГДР опубликовали в 1954 году 5410 названий, то есть на 1100 более, чем в 1953 году. Художественная литература идет на первом месте (18,3 процента), затем — техническая и специальная литература. Переводы занимают большее, чем в ФРГ, место, составляя 22,2 процента против 8 процентов причем на первом месте стоят переводы с русского (71,9 процента) и других славянских языков (8,6 процента).

Во время Берлинского театрального фестиваля была поставлена новая пьеса Э. М. Ремарка «Последняя остановка». На снимке: «Ремарк беседует с исполнительницей главной роли в пьесе Гейдемари Гатейер.

(Газета „Жице Варшавы")

ДАНИЯ

ИНТЕРЕСНОЕ ПРИОБРЕТЕНИЕ

Дом-музей Андерсена в Оденсе приобрел недавно ценную рукопись: страницы из дневника великого сказочника за период с 4 марта по 11 апреля 1826 года. Эти дневниковые записи относятся к раннему периоду жизни Андерсена — его обучению в гимназии Слагельсе. Интересная рукопись приобретена в одном из антикварных магазинов Швейцарии. Страницы из гимназического дневника Андерсена за более ранний период хранятся в Королевской библиотеке Копенгагена.

ПЕТЕР ФРЕЙХЕН ОТВЕЧАЕТ НА ВОПРОСЫ

Известный полярный исследователь, датский писатель 70-летний Петер Фрейхен выиграл в Нью-Йорке полмиллиона датских крон в состязании на тему «Вас спрашивают...», организованном в целях рекламы одной американской фирмой. Состязание заключалось в том, что Фрейхен должен был ответить перед аудиторией на шесть вопросов из области биологии, этнографии и географии. Вопросы были заранее подготовлены комитетом американских ученых. Свыше 50 миллионов зрителей следили за этим состязанием по телевизору.

Первый вопрос был следующий: «Какая существует на свете почти вымершая порода рыбы?» Фрейхен без запинки ответил: «Целокант, очень редкая, но еще встречающаяся около Мадагаскара рыба».

Второй вопрос заключался в том, что Фрейхен должен был определить происхождение двух изображенных на фотографии айсбергов. Датский полярник без всякого труда указал, что один айсберг происходит из Арктики, другой из Антарктики.

На третий вопрос Фрейхен должен был назвать автора одной старинной карты Гольфстрима. Фрейхен тотчас же сказал, что она нарисована Вениамином Франклином, когда он был еще почтмейстером, и здесь же обнаружил, что карта подверглась порче: кто-то наложил на оригинал другой чертежный рисунок.

Четвертый вопрос гласил: «Какому зверю принадлежит эта часть клыка?» «Моржу, — ответил Фрейхен, — но зачем же его подпилили», — упрекнул он экзаминаторов.

Ему показали часть головки гарпуна, и Фрейхен сразу сказал, что таким орудием раньше пользовались эскимосы, охотясь на морских зверей. Затем ему показали фотографию части судна и просили определить его размер. Фрейхен назвал размер судна и точную длину каната на таких полярных шхунах — 600 метров.

Ответы Фрейхена превратились в увлекательную лекцию по истории полярных исследований, флоры и фауны океанов, полную остроумных замечаний по адресу комиссии ученых, предложивших, по мнению Фрейхена, ему «простые» задачи. Руководитель серии «Вас спрашивают...» не решался остановить Фрейхена, так как его ответы вызывали горячее одобрение слушателей в зале.

Самой интересной была заключительная часть беседы. «Правда, что вы спасли во время оккупации тысячи людей и были за это приговорены немцами к смертной казни?» — задали ему вопрос.

«Ну, это преувеличение,— ответил Фрейхен,— если говорить о тысячах. Моя скромная деятельность заключалась в том, что я давал приют и помогал парашютистам, сброшенным во время войны на территории Дании. За это меня немцы приговорили к смертной казни».

— Однако вы здесь...

— Тюрьма была разрушена бомбами и в суматохе я спасся. У меня оста-

вался прежний путь — опять работать в движении Сопротивления.

Наконец, последовал последний вопрос журналистов: «Что вы намерены делать на полученные деньги?»

— Первым делом я куплю себе новый пластмассовый протез ноги, которую потерял во время одного полярного путешествия. Затем впервые позволю себе такую роскошь, как возвратиться домой в хорошей каюте теплохода «Бергенсфьорд». Потом буду праздновать пятидесятилетие моего первого путешествия в Гренландию в кругу еще оставшихся в живых моих спутников того времени.

Некоторые американские газеты были недовольны приглашением Петера Фрейхена на это состязание. Он известен как автор антиамериканских статей и как борец за уход американцев с Гренландии.

ЕГИПЕТ

НОВЫЕ КНИГИ

По сообщению журнала «Аль-Джадид», в числе новых произведений египетских авторов, напечатанных за последнее время, повесть крупного писателя-романиста Нагиба Махфуза «Между двумя дворцами» и повесть «Герой», принадлежащая перу известного египетского литератора Али Ахмеда Бакатира.

В числе книг, переведенных на арабский язык, журнал называет роман американского писателя Стейнбека «Луна зашла», в котором описывается борьба норвежских патриотов против нацистов и др.

В последние годы в Египте появилось много книг по теории и истории литературы. По сообщению журнала «Аль-Хиляль», недавно каирское издательство «Дар аль-фикр аль-араби» выпустило в свет новую литературоведческую работу. Это исследование Мухаммеда Хамида Шукта о современной египетской прозе.

* * *

В Каире вышел новый сборник рассказов Мухаммеда Сидки «Группы» с предисловием Махмуда Амина аль-Аляма. Египетские газеты положительно оценивают эту книгу.

Издательство «Дар аль-Маариф би Миср» выпустило в свет исследование Наджати Сидки о творчестве Максима Горького.

Недавно созданное издательство «Дар аль-Фикр» готовит к изданию новый сборник лирических стихотворений сирийского поэта Шавки Багдади «У каждого сердца свой рассказ».

Каирское издательство «Дад аль-Фикр» выпустило в свет сборник рассказов Саада Макави «Мутная вода», сборник литературоведческих статей ливанского критика Хусейна Муруввa и новый сборник стихотворений иракского поэта Абд аль-Ваххаба аль-Баяти.

НАУЧНОЕ НАСЛЕДИЕ АРАБОВ

Ливанская газета «Аль-Ахбар» поместила рецензию на книгу Кадри Хафиза Таукана «Науки у арабов», изданную министерством просвещения Египта.

По словам газеты, Таукан разоблачает утверждения империалистической пропаганды о том, что арабы — народ мало способный к науке и что у них нет большого научного наследства. Опровергая эту нелепую клевету, Таукан показывает огромный вклад, который арабы внесли в научную мысль всего мира.

В книге рассказывается о достижениях арабов в медицине, математике, химии, естествознании, астрономии и географии, описывается жизнь и деятельность великих арабских ученых: Джабира, ар-Рази, аль-Фараби, аль-Идриси, Ибн-Рушда (Аверроэса), Ибн-Хальдуна, Ибн-Туфейля и многих других.

ДИСКУССИЯ О МУЗЫКЕ НА СТРАНИЦАХ „АЛЬ-ГУМХУРИИ"

В апреле этого года в Каире состоялась премьера египетской оперы «Хасан аль-Басри».

Музыку к опере написал композитор Кямиль Салиб. Помимо оперы, египтяне услышали впервые симфонию «Египетская деревня», написанную тем же композитором, и хорал «Песни Африки» (на стихи суданского поэта М. Фитури).

Вскоре после премьеры в газете «Аль-Гумхурия» появилась статья критика Мухаммеда Махбуба, который восторженно отозвался об опере как о первенце арабской классической музыки. Однако его мнение поддержали не все. Известный литератор Юсеф ас-Сибаи выступил против египетской оперной и симфонической музыки.

Как у Махбуба, так и у Сибаи нашлись свои сторонники, которые также выступили на страницах «Аль-Гумхурии». Журнал «Аль-Джадид», поместивший статью об этой дискуссии, делает вывод, что, хотя опера «Хасан аль-Басри» не лишена крупных недостатков, в Египте есть все возможности для развития серьезной симфонической и оперной музыки.

ОБЩЕДОСТУПНЫЙ ТЕАТР

Как сообщает ливанская газета «Аль-Джарида», правительство Египта передало в дар народу театр при офицерском клубе в Замалике. (Замалик — бывший аристократический район Каира.)

ИЗУЧЕНИЕ РОМАНА АШ-ШАРКАВИ „ЗЕМЛЯ" ВО ФРАНЦИИ

По сообщению журнала «Аль-Джадид», на восточном факультете Института живых языков в Париже студенты изучают роман прогрессивного египетского писателя Абд ар-Рахман аш-Шаркави «Земля».

ИНДИЯ

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ НА ЯЗЫКЕ ТАМИЛИ

В Мадрасе в издательстве «Академии тамили» вышел из печати третий том энциклопедии на языке тамили. Индийская газета «Хиндустан таймс» сообщает, что в подготовке этого труда приняло участие более 220 ученых, литераторов и других специалистов. В книге много цветных и художественных иллюстраций.

ИЗДАНИЕ КЛАССИКА ИНДИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В июле этого года отмечалась годовщина смерти классика бенгальской литературы Ишвара Чандра Видияшагара. В издательстве «Президенси лайбрари» (Калькутта) на языке бенгали вышло новое издание книги писателя «Сита отправляется в лес» (по мотивам индийского литературного эпоса «Рамаяна»).

И. Видияшагар заслуженно считается творцом современного языка бенгали.

РАССКАЗ ШАРАТ Ч. ЧАТТЕРДЖИ НА ЭКРАНЕ

Индийская кинофирма «С. Н. продакшнз» выпустила на экраны полнометражный фильм по мотивам одного из рассказов крупнейшего писателя Индии Шарат Чандра Чаттерджи «Тяжба». Постановщик картины Пашупати Чаттерджи, сценарий Сайладжананда. В фильме показана жизнь индийской деревни. Пресса отмечает хорошую игру молодых актеров.

НОВЫЙ ТЕАТР В КАЛЬКУТТЕ

Летом этого года в Калькутте состоялось торжественное открытие нового театра — «Бисва Рупа». После торжественной части была показана пьеса «Санаторий» известного писателя и драматурга Тара Шанкара.

Недавно организованное индийское общество культуры приняло решение систематически проводить в новом театре показ классических и народных танцев.

Программа первого концерта состояла из 20 номеров. Перед концертом был прочитан доклад о значении изящных искусств в истории страны.

По сообщению индийской прессы, такие концерты сейчас проводятся в этом театре регулярно дважды в неделю, а театральные постановки — три раза в неделю.

Директором нового общества культуры избран известный театральный деятель Анади Прасад, который в свое время организовал индийскую балетную труппу.

ПРЕМИИ ИМЕНИ ТАГОРА

Правительство штата Западная Бенгалия установило три премии имени Рабиндраната Тагора по 5 тысяч рупий каждая за лучшее литературное произведение или научную работу, опубликованные в минувшем году. Две премии предназначаются авторам лучшего произведения (литературного или научного) на языке бенгали, а третья — автору труда о языке, литературе или культуре Бенгалии, написанного на любом другом языке.

РУССКО-ХИНДИ СЛОВАРЬ

Как сообщает газета «Стейтмен». Литературная академия Индии приступила к составлению русско-хинди словаря, в который войдет около 50 000 слов.

„ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ МАЛАЯЛАМ"

В городе Каликут в издательстве «Матрубхуми-пресс» вышли из печати первые три тома «Истории литературы малаялам» под редакцией поэта Парамешвара Айяра. Четвертый и последний том выйдет до конца года. Издание этого монументального энциклопедического труда подготовлено Траванкурским университетом.

СБОРНИК КОРОТКИХ РАССКАЗОВ

Издательство «Индиан ассошиэйтид паблишинг компани» (Калькутта) выпустило на языке бенгали сборник коротких рассказов известного писателя Преманкура Атартхи. В сборнике 14 рассказов.

Помещая рецензию на книгу, газета «Амрита базар патрика» пишет, что П. Атартхи «хорошо известен в бенгальской литературе своим смелым подходом к общественным проблемам жизни». Предисловие написано самим автором.

ЮБИЛЕЙ ЖУРНАЛА

По сообщению журнала «ПЕН», в Бомбее недавно отмечалось 25-летие журнала коротких рассказов на языке маратхи «Йешавант». Был выпущен специальный юбилейный номер, на страницах которого его первый редактор С. А. Джогалекар поделился с читателями своими воспоминаниями о годах становления журнала.

ИЗДАНИЕ КНИГ ГОВАРДА ФАСТА В ИНДИИ

Издательство «Нэйшнл бук эйдженси» в Калькутте выпустило в свет книги американского писателя Говарда Фаста — «Последняя граница» (перевод Обонти Саньяла) и «Спартак» (перевод Шумила Чаттопадхайя).

НА ЯЗЫКЕ ТЕЛУГУ

Издательство «Висаландхра паблишинг хаус» в Виджаяваде выпустило сборник рассказов известного индийского писателя Прем Чанда на языке телугу. По сообщению газеты «Хиндустан таймс», большинство рассказов писателя уже переведено на язык телугу.

Недавно это же издательство выпустило комедию Гоголя «Ревизор» в переводе Гопала Кришна.

КОНФЕРЕНЦИЯ АССОЦИАЦИИ НАРОДНОГО ТЕАТРА ИНДИИ

Исполнительный комитет ассоциации индийского народного театра принял решение о проведении в Агре с 25 декабря по 1 января 1957 года VIII национальной конференции. Работа конференции будет проходить по отдельным комиссиям (драмы, музыки, танца). Будет создана выставка, отражающая развитие индийского театра в различных штатах Индии.

Для участия в конференции приглашаются известные артисты и писатели из всех штатов Индии. Решено организовать большой фестиваль, на котором будет представлено искусство самых различных национальностей Индии. Номера для этой программы будут отобраны на фестивалях штатов.

ИТАЛИЯ

ПРЕМИЯ ФРАНЦУЗСКОМУ РЕЖИССЕРУ

Итальянская печать присуждает ежегодно так называемые «серебряные ленты» за лучший иностранный фильм. В прошлые годы этой премии были удостоены французский фильм «Дьявол во плоти» с Жераром Филипом в главной роли, американский «Сенсет бульвар» с Глорией Свенсен и «Огни рампы» Чаплина. Премию 1956 года получил французский режиссер Жан Беккер за свой фильм «Золотая каска», выпущенный в 1951 году, с участием популярной актрисы Симоны Синьоре в главной роли.

БИБЛИОГРАФИЯ ПУБЛИКАЦИЙ О Л. ТОЛСТОМ

В Неаполе вышел библиографический справочник, подводящий итоги многолетних исследований итальянских славистов о творчестве Льва Толстого.

Толстой известен в Италии уже примерно с 1866 года, хотя первая публикация на итальянском языке, зафиксированная библиографами — статья о романе «Война и мир» в «Рассенья насионале», — датирована двадцатью годами позже — 1886 годом. В справочнике перечислено 99 аннотированных журнальных статей, исследований, помещенных в сборниках, и, наконец, самостоятельных монографий о творчестве великого русского писателя.

В сообщении венского журнала «Антиквариат» указывается, что в большинстве итальянских публикаций Толстой-художник превалирует над Толстым-философом.

К 2000-ЛЕТИЮ СМЕРТИ ЦИЦЕРОНА

В 1957 году в Италии будет торжественно отмечаться двухтысячная годовщина со дня смерти Цицерона. По словам газеты «Эстеррейхише фолькштимме», в связи с этим готовится полное издание трудов Цицерона на латинском языке и в популярном итальянском переводе.

В связи с приближающейся годовщиной в прессе появились сообщения о разрушении брошенного властями на произвол судьбы надгробия на могиле Цицерона.

По словам выходящей в ФРГ газеты «Фрейес фольк», остатки мавзолея, представляющего собой внушительное сооружение, находятся на участке, являющемся частной собственностью. Долгие годы памятник на могиле Цицерона использовался как стойло для осла, но теперь он не годится и для этой цели. Поэтому хозяин оставил его на произвол судьбы...

„БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ" НА ЭКРАНЕ

Итальянская печать сообщает о намерении известного итальянского кинопродюсера Дино де Лаурентиса приступить к работе над постановкой широкоэкранного фильма по «Божественной комедии» Данте. Об этих планах де Лаурентис сообщил на своей пресс-конференции во время пребывания в Соединенных Штатах Америки.

В связи с этим газета «Унита» пишет: «В кругах ученых, изучающих Данте, царит сильное беспокойство: учитывая, — иронически отмечает газета, — что одной из главных причин успеха фильма «Война и мир» был «Вальс Наташи», являвшийся лейтмотивом этой картины, опасаются, как бы в

Итальянская киноактриса Сильвана Мангано позирует художнику и писателю Карло Леви.
(Еженедельник „Контемпоранео")

фонограмму фильма «Божественная комедия» не было включено «Мамбо Франчески» или что-нибудь вроде этого».

КНИГА КАРЛО ЛЕВИ О СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ

Большое внимание итальянской общественности привлекла новая книга известного писателя и художника Карло Леви «У будущего древнее сердце», посвященная поездке автора в Советский Союз осенью прошлого года. Эта значительная по своему объему книга была написана Леви за несколько месяцев и в очень сжатый срок выпущена одним из крупнейших издательств Италии — Джулио Эйнауди.

«Я хотел, — пишет Леви в предисловии к своей книге, — рассказать только о том, что я видел то, что мог бы увидеть в Советском Союзе каждый... Это точный, подробный, скромный рассказ о моей поездке в октябре—ноябре 1955 года».

Леви пишет, что везде в Советском Союзе — и на ленинградских заводах, и в аудиториях Московского университета, и на приемах, устраиваемых в его честь советскими писателями, и в далеких колхозах на Кавказе — он неизменно встречал друзей, чувствовал себя, как в своей семье.

Прогрессивная печать дает книге Леви в целом положительную оценку, отмечая ее высокие художественные достоинства и называя одним из наиболее значительных произведений талантливого писателя.

По выходе книги в свет в издательстве Джулио Эйнауди в Риме состоялось ее обсуждение, в котором приняли участие видные представители прогрессивной интеллигенции итальянской столицы.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРЕМИИ

На итальянском курорте Виареджо состоялась пресс-конференция, на которой организаторы ежегодной литературной «Премии Виареджо» сообщили о ходе подготовки к присуждению премии за этот год. На соискание премии было представлено 140 произведений (в том числе 45 поэтических, 60 прозаических и 35 литературоведческих и публицистических произведений). Из этого числа для рассмотрения жюри отобрано 100 произведений. В состав жюри входят видные писатели и литературные критики — Леонида Репачи, Либеро Биджаретти, Франческо Флора, Джузеппе Унгаретти, Чезаре Дзаваттини и многие другие. В результате первую премию поделили книга Карло Леви «Слова — это камни» и роман Джанне Манцини «Ястреб».

* * *

Премия «Пять березок» 1956 года, установленная за лучший рассказ, присуждена писателю Джузеппе Берто — автору известной советскому читателю повести «Разбойник» — за рассказ «Военная форма». Размер премии — 500 тысяч лир. Первую премию за газетный очерк в размере 100 тысяч лир получил Фурио Фазоло за очерк о лигурийском побережье, опубликованный в туринской газете «Стампа сера».

* * *

Муниципалитет курортного городка Кьянчано совместно с различными об-

Известной итальянской писательнице и поэтессе Сибилле Алерамо исполнилось 80 лет. Алерамо, принадлежащая к старшему поколению итальянских писателей, выдвинулась в первые ряды прогрессивной литературы Италии еще в начале нашего столетия. Одно из ее первых произведений — роман «Женщина» — был впервые переведен в России в 1903 году. В 1946 году Алерамо вступила в члены итальянской коммунистической партии. Сборник стихов Алерамо, озаглавленный «Помогите мне выразить!» (1948—1951 гг.), проникнутый идеями борьбы за мир и дружбу между итальянским и советским народами, был переведен в Советском Союзе в 1952 году.

Сибилла Алерамо продолжает активную деятельность в рядах общества «Италия — СССР», неустанно сотрудничает в ряде прогрессивных изданий.

На снимке: Сибилла Алерамо дает автографы своим читателям.

(Еженедельник „Контемпоранео"

щественными и культурными организациями объявил ежегодный конкурс на соискание «Премии Кьянчано» за лучшее стихотворение, а также на соискание нескольких премий за работы в области журналистики.

СТИХИ ДЖАКОМО НОВЕНТА

Итальянская печать сообщает о выходе в издании «Комунита» большого сборника стихов Джакомо Новента, отмечая, что произведения этого талантливого поэта заметно выделяются на общем фоне современной итальянской поэзии своей высокой художественностью, ясностью мысли, благородством чувств, которыми они проникнуты.

Для стихов Новента в целом характерна народная, традиционная форма, написаны они на венецианском диалекте.

КИТАЙ

КИТАЙСКАЯ ОБЩЕСТВЕННОСТЬ ОТМЕТИЛА 100-ЛЕТИЕ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ИВАНА ФРАНКО

В Пекине состоялся вечер, посвященный 100-летию со дня рождения Ивана Франко. Вечер был организован Китайским народным комитетом защиты мира, Китайским обществом культурной связи с заграницей, Китайским объединением работников литературы и искусства, Обществом китайско-советской дружбы и Союзом китайских писателей.

Как сообщает газета «Жэньминьжибао», вечер открыл заместитель председателя Общества китайско-советской дружбы У Юйчжан. Он сказал: «Иван Франко в своих произведениях показал горькую и тяжелую жизнь трудового народа, вдохнул в угнетенный люд надежду на свет и свободу; он был темпераментным бойцом-революционером, звал народ к борьбе, к единению всего мира, к борьбе за счастье для всего человечества; поэтому все его замечательные произведения являются не только достоянием украинского народа, они — часть сокровищницы всемирной культуры. Разрешите мне воспользоваться этим случаем и выразить глубокое уважение украинскому народу, давшему миру этого великого писателя».

С докладом о жизни и творчестве Ивана Франко выступил заместитель секретаря Общества китайско-советской дружбы, член правления Союза китайских писателей, исследователь и переводчик советской литературы Гэ Бао-цюань.

Затем выступили аргентинский писатель Варела и украинский писатель Збанацкий.

После чтения произведений Ивана Франко был показан кинофильм «Поет Украина».

* * *

Как сообщает корреспондент газеты «Жэньминьжибао», издательство «Народная литература» подготовило к печати сборник избранных произведений Ивана Франко, в который вошли стихотворения из книг «Вершины и низины», «Увядшие листья» и «Галицкие картинки», рассказы из книги «Бориславские рассказы» и пьеса «Украденное счастье». Сборник выйдет в свет в 1957 году.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ О ЛУ СИНЕ

По сообщению журнала «Дачжундяньин», в связи с двадцатой годовщиной со дня смерти Лу Синя Шанхайская киностудия будет снимать документальный фильм «Жизнь Лу Синя». В кинокартине будет показана жизнь и борьба великого писателя, мыслителя и революционера Лу Синя, его беззаветное служение народу.

КИТАЙСКИЕ ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ

Во второй половине нынешнего года Центральная студия документальных фильмов, помимо трех полнометражных фильмов, должна снять 75 короткометражных. По сообщению печати, кинофильмы будут отличаться разнообразием тематики, богатством содержания, отражающим все области нового строительства. В настоящее время идут съемки цветного кинофильма «Виды Пекина». В фильме «Сокровищница искусства» будут сняты древнейшие дворцы Пекина, а в документальном фильме «Столичный проспект» показано строительство в столице. В связи с VIII съездом Коммунистической партии Китая киностудия подготовила цветной фильм «Яньань» и документальный фильм «Цзинганьшань», повествующий о революционной борьбе Красной Армии Китая. Часть фильмов отразит положение в сельском хозяйстве Китая, культурную жизнь народа, несколько фильмов будет посвящено искусству. Начиная с марта этого года более 100 авторов ведут работу по подготовке новых сценариев. Уже получено более 50 сценариев на разнообразные темы. «Это послужит прекрасной основой для творческой работы студии в 1957 году»,— пишет журнал «Дачжундяньин».

ВРУЧЕНИЕ МЕЖДУНАРОДНОЙ ПРЕМИИ МИРА ХУДОЖНИКУ ЦИ БАЙ-ШИ

1 сентября 1956 года в Пекине была вручена Международная премия мира 96-летнему китайскому художнику Ци Бай-ши, присужденная решением Стокгольмской сессии Всемирного Совета Мира в апреле 1956 года.

Выступивший с приветственным словом представитель секретариата Всемирного Совета Мира аргентинский писатель А. Варела сказал, что Ци Бай-ши —

«один из тех людей, в которых воплощено стремление человечества до конца познать природу и мир. ...Своей самобытной формой рисунка Ци Бай-ши обогатил традиции китайской национальной живописи. Творчество Ци Бай-ши, исполненное горячей любви, чувства прекрасного и оптимизма, символизирует именно ту общую цель, к которой стремятся друзья мира в их решительной борьбе ради блага всего человечества».

На торжественной церемонии, проходившей под председательством Го Можо, присутствовали премьер Чжоу Энь-лай, Мао Дунь, общественные деятели, китайские художники, находящиеся в Пекине художники из Вьетнама, а также представители общественности разных стран. Среди приветственных телеграмм, пришедших в адрес лауреата, телеграммы от Союза советских художников, Президиума Академии художеств СССР, от председателя Всемирного Совета Мира Фредерика Жолио-Кюри и других.

«Дорогой друг и учитель, — пишет Ф. Жолио-Кюри, — недавно узнал о том, что Вам будет вручена Международная премия мира. В течение последних нескольких лет я получил ряд ваших работ. Одна из них висит в моем рабочем кабинете; я часто смотрю на нее и привык с ее помощью отчетливо представлять ваш народ и творчество деятелей культуры вашей страны. Поэтому я особенно рад узнать, что Комитет по присуждению Международных премий мира в этом году решил присудить Вам эту высокую почетную награду. Я поздравляю Вас и выражаю свое восхищение Вашими мужественными, сильными и в то же время напоенными ароматом ранней весны произведениями и Вашей кипучей деятельностью в защиту мира. Примите выражение моей глубокой дружбы».

Участники торжественной церемонии познакомились с выставкой избранных работ этого старейшего художника Китая и посмотрели документальный фильм о жизни и творчестве Ци Бай-ши.

Китайский художник Ци Бай-ши. Рисунок датского художника Х. Бидструпа.

(Альбом „Поездка в Китай")

НОВЫЕ ИЗДАНИЯ

Во второй половине этого года китайское издательство юношеской литературы выпустило в свет одиннадцать сборников стихов. В этих сборниках помещены стихотворения поэтов Ли Бина, Вэй Яна, Ши Фан-юя, Гун Лю и др.

Издается также произведение Лян Биня «Красное знамя», посвященное революционным историческим событиям. Писатель в период белого террора был членом коммунистической молодежной организации, участвовал в революционной борьбе. Как отмечает журнал «Вэньибао», «образы этого произведения необычайно правдивы, оно написано в традиционной китайской манере, живым языком».

КОРЕЙСКАЯ НАРОДНО-ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

ИНТЕРЕС К ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

С каждым днем растет в Корее интерес к зарубежной литературе. Только в 1955 году переведены на корейский язык 114 романов, 707 поэтических произведений, 11 пьес и много статей.

В отчетном докладе о творческой деятельности корейских писателей за 1955 год Хан Сер Я подчеркнул, что систематический перевод классических произведений советской литерату-

Представленная на Второй всекитайской выставке графики гравюра на дереве художника Чжан Ян-си «Несут пищу в поле».

(Газета „Жэньминьжибао")

ры составляет важную часть деятельности корейских переводчиков.

Среди многочисленных переводов лучшими признаны: «Железный поток» Серафимовича (перевод Ким Си Хак), «Чапаев» Фурманова (перевод Хан Ена), «Мертвые души» Гоголя (перевод Кан Зен Хи), «Война и мир» Л. Толстого (перевод Се Ман Ир), «Дорога свободы» Г. Фаста (перевод Лим Хак Су) и другие.

ЛИВАН

КНИГА ОБ АРАБСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Мухаммед Юсуф Нажм, автор книги «Новелла в современной арабской литературе», опубликовал новое ценное исследование: «Драматургия в современной арабской литературе. Часть первая» (Издательство «Дар Бейрут»). В этом своем труде (в книге 512 страниц) Нажм подробно излагает историю арабской драматургии начиная с появления первой арабской пьесы Маруна ан-Наккаша в Ливане в 1847 году до начала первой мировой войны.

Как отмечает газета «Аль-Ахбар», поместившая рецензию на книгу Нажма, автор дает глубокий анализ исторической обстановки, социальных и политических факторов, влиявших на формирование театра в Египте, Сирии и Ливане.

НОВОЕ ИЗДАНИЕ „АР-РЕЙХАНИЙЯТ"

Большим почетом и уважением окружено в Ливане имя классика арабской литературы Амина ар-Рейхани (1879—1940). Покинув Ливан ребенком вместе с родителями, эмигрировавшими в Америку, Рейхани не знал арабского языка и не имел представления об арабской культуре. Но любовь к далекой родине побудила его изучить арабский язык. Он не только в совершенстве овладел им, но и стал общепризнанным классиком арабской литературы. Сборники его очерков, стихов и изречений «Ар-Рейханийят» пользуются большой популярностью в Ливане и других арабских странах. (Часть их переведена на русский язык академиком И. Ю. Крачковским.)

Недавно ливанский журнал «Аль-Адиб» сообщил о выходе в свет нового издания «Ар-Рейханийят», куда включены произведения Рейхани, не печатавшиеся ранее.

ПЬЕСА „ОНИ ВЕРНУТСЯ"

Ливанский писатель Рашад Даргус, автор романа «Ошибка шейха» и нескольких сборников рассказов, опубликовал свою первую пьесу, которая называется «Они вернутся».

Газета «Телеграф» пишет, что в пьесе затрагиваются острые социальные проблемы современного Ливана, как например эмиграция части населения в Америку. Автор высказывается за возвращение их на родину, в независимую Ливанскую республику, чтобы строить новую, свободную жизнь. Такова основная идея пьесы.

Газета отмечает высокие художественные достоинства пьесы «Они вернутся» и пишет, что она будет поставлена в одном из театров Бейрута.

ФЕСТИВАЛЬ ДРАМЫ

Бейрутский корреспондент египетской газеты «Иджипшн газетт» сообщает, что в Баальбеке (недалеко от Бейрута) в течение месяца проходил фестиваль драмы и музыки. В празднике приняли участие Гамбургский симфонический оркестр, французский театр «Комеди франсез» и английская драматическая труппа Аткинса.

ПОЛЬША

ПАМЯТНИК ГЕРОЯМ ВАРШАВСКОГО ВОССТАНИЯ

В 1958 году в Варшаве будет воздвигнут памятник героям варшавского восстания 1944 года. Вопрос о необходимости такого памятника был поднят общественностью еще десять лет назад.

В настоящее время создан Общественный комитет строительства памятника, в который вошли старейшая польская писательница Мария Домбровская, известный скульптор Ксаверий Дуниковский и другие.

На состоявшемся недавно у главного архитектора Варшавы Циборовского собрании архитекторов и инженеров-градостроителей были подведены предварительные итоги общественной дискуссии о том, каким должен быть проектируемый памятник и в каком месте Варшавы его следует установить.

Памятник героям варшавского восстания будет построен на средства трудящихся столицы и установлен в центральной части города.

РАЗНОРЕЧИВЫЕ ОЦЕНКИ ПЬЕСЫ М. СЛОМЧИНСКОГО „ОДИНОЧЕСТВО"

Театр Дома Войска Польского в Варшаве поставил пьесу молодого писателя Мацея Сломчинского «Одиночество».

Автор пьесы показал в ней коллектив людей — команду польского судна «Красная Роза», заключенную на Тайване. Чанкайшисты применяют все средства, чтобы заставить польских моряков «выбрать свободу». Команда судна неоднородна — в условиях провокаций, угроз и шантажа, искушаемые обещаниями легкой жизни, несколько человек попадаются на удочку вражеской агитации и подписывают «просьбу об убежище». Остальные находят в себе силу воли и стойко противятся всем попыткам сломить ее.

В рецензии, опубликованной в еженедельнике «Пшегленд культуральны», Ян Котт подвергает резкой критике пьесу Сломчинского, называя ее «вершиной плохого вкуса». Он обвиняет автора в смешивании всех стилей: театра Брехта — с символизмом, передовых статей — с оперетгой и т. д. По мнению Котта, в пьесе имеется полуправда и полуложь; проявляя мнимое мужество, автор пьесы на самом деле избегает всех сложных и щекотливых вопросов.

Иначе оценивают пьесу Сломчинского рецензенты газет «Жице Варшавы» и «Трибуна люду».

Август Гродзицкий не отрицает того, что Сломчинский «нашпиговал свою пьесу проблемами весьма различного качества и калибра», что в пьесе много декларативности, хотя и отличной от других современных польских пьес. «Но было бы несправедливо, — пишет рецензент «Жице Варшавы», — не видеть в пьесе сильных и свежих формулировок и поэтических приемов. О разных проблемах в ней не только говорится— они показаны в судьбах людей. В целом пьеса производит большое впечатление, во многих сценах глубоко волнует. В большей мере, чем любая польская пьеса последнего времени, она затрагивает проблемы нашей современности».

Еще более восторженно отзывается об «Одиночестве» Ящ в «Трибуне люду». И он признает, что по своему стилю пьеса неоднородна: «В композиционном отношении Сломчинский смешал в этой пьесе влияние Брехта с традициями польского романтического театра». Однако в целом пьеса, по мнению Яща, сильная, убедительная, захватывающая. Дав самую положительную оценку постановке пьесы, в которой участвуют замечательные актеры Галина Миколайская и Ян Свидерский, Ящ пишет:

«В заключение скажем еще раз самым категорическим образом: «Одиночество» Мацея Сломчинского относится к лучшим драматургическим произведениям нашего народного двенадцатилетия».

НОВАЯ КНИГА МИРОСЛАВА ЖУЛАВСКОГО О ВЬЕТНАМЕ

Мирослав Жулавский, автор пользовавшейся большим успехом повести о Вьетнаме «Красная Река», опубликовал недавно дневник своего путешествия по Вьетнаму —«Бамбуковые щепки».

В рецензии на книгу Жулавского, опубликованной в газете «Трибуна люду», Моника Варненская пишет: «Бамбуковые щепки»— одна из тех книг, которые учат нас правде о народе далеком, но ставшем для нас знакомым и глубоко близ-

Сцена из пьесы «Одиночество» польского писателя Сломчинского в постановке театра Дома Войска Польского в Варшаве. На снимке: артисты Галина Миколайская, Ян Свидерский и Юзеф Кондрат.

(Еженедельник „Жице литерацке")

Иллюстрация художника Ежи Сроковского в книге Януша Корчака «Король Матиуш — Первый». В настоящее время кинорежиссер Ванда Якубовская готовит фильм по этой популярной детской книге. Автор сценария — писатель Игорь Неверли, написавший предисловие к данному изданию книги Я. Корчака.

ким благодаря своей героической борьбе за освобождение и своему свободолюбию».

ЮБИЛЕЙ РЕМИГИУША КВЯТКОВСКОГО

Как сообщает «Жице литерацке», в текущем году литературная общественность Польши торжественно отметила 50-летие творческой деятельности польского поэта Ремигиуша Квятковского.

Р. Квятковский известен как переводчик поэзии восточных народов. В его триолетах заключены драгоценные крупицы восточной народной мудрости. Сборники стихов Квятковского «Носи зонтик и в хорошую погоду», «Бамбуковые листья» и другие завоевали признательность читателей задолго до начала второй мировой войны.

Квятковский обратился к переводам поэзии восточных народов еще до первой мировой войны. В 1912 году в краковском журнале «Музеион» появились переводы Квятковского из корейской поэзии, названные поэтом «сагами». Затем поэт работал над переводами афоризмов китайских, японских, персидских, индийских и арабских авторов.

ДЖОН СТЕЙНБЕК В ТЕАТРЕ НОВОЙ ГУТЫ

Государственный народный театр в Новой Гуте (художественный руководитель Кристина Скушанка) поставил инсценировку романа американского писателя Джона Стейнбека «Люди и мыши». Автор инсценировки и постановщик спектакля — Ежи Красовский. На гастролях театра в Варшаве спектакль пользовался большим успехом. Известный театральный критик Стефан Тройгутт в опубликованной в «Пшегленде культуральны» рецензии на этот спектакль пишет: «Со страниц американского романа сошла на сцену польского театра правда о нищенской жизни наемных рабочих в США, звучит идея защиты человеческого достоинства, верной до смерти дружбы. Артисты Новой Гуты обнаружили в угрюмом повествовании зерна большого трагизма».

ИЗДАНИЕ СОЧИНЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА

Издательство «Читальник» приступило к выпуску на польском языке полного собрания сочинений А. П. Чехова. До сих пор произведения А. П. Чехова выходили в Польше лишь отдельными изданиями. В течение 1956—1959 годов «Чительник» планирует издать сочинения Чехова в 11 томах. В текущем году вышел первый том сочинений,

в состав которого вошли рассказы, написанные великим русским писателем в 1880—1883 годах. Первый том включает предисловие Н. Модзелевской, представляющее собой обширное — на 80 страницах — исследование о жизни и творчестве А. П. Чехова.

В 1956 году ожидается издание следующего, второго тома сочинений Чехова, а в 1957 году — трех дальнейших.

РУМЫНИЯ

„ЛЮБОВЬ К ЖИЗНИ"

Первые стихотворения Кристиана Сырбу появились почти 25 лет назад. В то время как буржуазия усиленно насаждала в искусстве декаданс, Кристиан Сырбу заявил о себе как о поэте рабочего класса, с непоколебимой верой в человека и его победу в борьбе за свободу. Эта вера свежо и радостно звучит и в последней книге поэта — «Любовь к жизни». Журнал «Флакэра», посвятивший статью сборнику стихов Кристиана Сырбу, пишет: «Радость воплощения того, о чем некогда мечталось, воспета в недавно вышедшей книге «Любовь к жизни». Эта любовь к людям, к жизни, теперь свободной, которая пронизывала все его прежние стихи, изливает свой мягкий свет на все страницы книги Кристиана Сырбу».

Наиболее захватывающим в лирике этого поэта является непосредственный мгновенный отклик на все, что вдохновляет его. Журнал отмечает, что для поэзии Сырбу свойственно прямое обращение к читателю. Одним из лучших произведений сборника является поэма «Разговор с Михали Борш», в которой картины горестной жизни трудящегося человека в прошлом еще больше оттеняют светлые страницы, посвященные новой действительности. «Эта поэма,— говорится в журнале, — характерна для творчества Сырбу, в котором элегические ноты сочетаются с жизнеутверждающим оптимизмом».

ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАЛИСТРАТА ХОГАША

Имя Калистрата Хогаша занимает почетное место в ряду таких румынских писателей, как Влахуцэ, Караджале, Топырчану, Садовяну.

Журнал «Вяца ромыняскэ», поместивший краткий отзыв на вновь вышедшее издание произведений Хогаша, указывает, что творения Хогаша проникнуты юмором, который подчеркивает здоровый оптимизм писателя. Книга «Произведений» Хогаша, вышедшая в серии «Румынские классики», включает в себя циклы «По горным дорогам», «Воспоминания о людях и местах» и посмертные произведения.

Издание сопровождается обстоятельной вводной статьей, в которой приводятся интересные данные о жизни писателя.

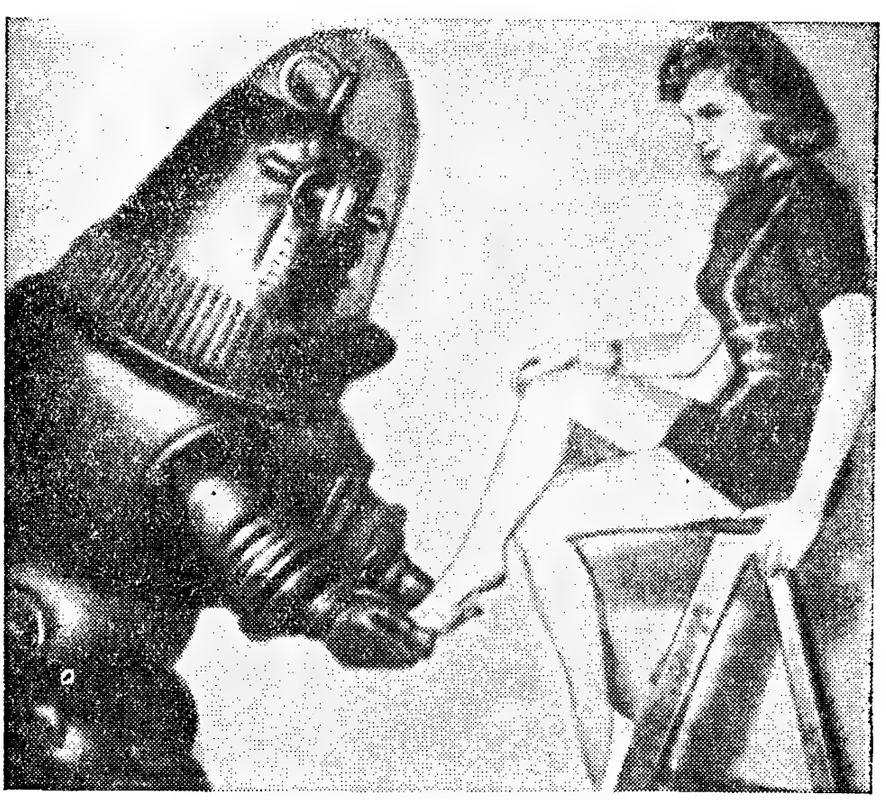
США

РОБОТ-ГЕРОЙ САТИРИЧЕСКОГО ФИЛЬМА

Американская печать сообщает о большом успехе фильма «Запрещенная планета», в котором главным героем является добродушный, услужливый и гуманистически настроенный робот по имени Робби.

Действие фильма происходит на планете «Алтэр-4» Поистине потрясающа универсальность Робби, который отвечает на звонки, говорит, что профессора нельзя беспокоить, заваривает кофе, умеет с шиком переделать бальный костюм дочери профессора и говорит на 187 языках (используя все возможности, данные ему кибернетикой)!

«Робби, — пишет «Дейли пиплз уорлд мэгезин»,— без труда затмевает всех остальных действующих лиц. Он завоевывает симпатии зрителя даже своей внешностью. Это — низкорослый, симпатичный робот приветливого вида, склонный к полноте и уморительно неуклюжий. Он мастер на все руки. В доме своего хозяина, мрачного профессора Морбиуса, Робби выполняет роль дворецкого, повара, горничной и личной охраны». Но у него, хотя он и робот, имеются свои убеждения — результат того, что конструктор опрометчиво вмонтировал ему «совесть», которая запрещает ему на-



Кадр из фильма «Запрещенная планета».
(Журнал „Дейли пиплз уорлд мэгезин")

В Гаване (Куба) велись съемки фильма по роману Эрнеста Хемингуэя «Старик и море». В роли старика снимался американский киноактер Спенсер Трейси. Как сообщил еженедельник «Фигаро литтерер», сам Хемингуэй принимал в подготовке фильма и съемках весьма активное участие. Что касается Трейси, то он, по сообщению той же газеты, прибыл на Кубу еще в марте и все время общался с рыбаками, изучая их быт и особенности их нелегкого труда.

На снимках: слева — юные любители автографов осаждают Эрнеста Хемингуэя на улицах Гаваны, справа — рабочий момент съемки. Актеру С. Трейси поправляют грим.

(Газеты „Фигаро литтерер" и „Нью-Йорк таймс")

носить вред «разумным существам». Таким образом, Робби против насилия и кровопролития, что и кладет начало для конфликта в фильме.

НОВЫЙ РОМАН ДЖОНА ХЭРСИ

Прогрессивная печать Америки считает весьма своевременным в политическом отношении появление нового романа Джона Хэрси «Мелкий камешек». Хэрси является автором ряда известных романов: «Стена», «Хиросима», «Колокол для Адано» и других. Рецензент «Дейли уоркер» Уильям Рут считает, что в этом последнем произведении Хэрси «показал себя с самой лучшей стороны и продемонстрировал дальнейшее развитие демократических принципов, за которые он всегда стоял».

«Мелкий камешек» — короткий роман; в нем всего 180 страниц. Это рассказ о путешествии молодого американского инженера вверх по реке Янцзы в 1920 году, о его общении с простыми людьми Китая. «Цель этого путешествия, проделанного на джонке,— пишет «Дейли уоркер», — посмотреть, каковы возможности постройки плотины, способной обуздать могучую стихию этой бурной реки, которая ежегодно своими огромными наводнениями уносит тысячи жизней».

По мнению газеты, «В романе «Мелкий камешек» Хэрси достиг большего, чем просто создания ряда удачных живых образов, глубоко запечатлевающихся в сознании читателя. Заслуга его в том, что он заставляет читателя ближе и лучше понять Человека, и в этом огромное художественное значение этого произведения».

«Фактически, — пишет газета, — путешествие по Янцзы является как бы притчей, равно как и герои книги — лодочники-бурлаки — задуманы как действующие лица притчи. В центре внимания автора романа стоит простой человек. Трудное путешествие вверх по Янцзы, полное препятствий и опасностей, — это жизненный путь обычного трудового человека от колыбели до его смертного часа».

В заключение рецензент пишет о том, что автор явно стремится к тому, чтобы было осуществлено то, о чем говорит герой книги: «Я обуреваем новым для меня чувством — стремлением стать лучше, желанием, чтобы все было по-иному, чтобы мир стал лучше».

МИРОВАЯ КНИЖНАЯ ПРОДУКЦИЯ

Как сообщает шведский журнал «Свенск бокхандель», по поручению ЮНЕСКО Р. Э. Баркер опубликовал сборник «Книга для всех» о современном состоянии мировой книжной продукции. Всего в 1955 го-

ду во всем мире было издано 250 000 названий книг (размером свыше 48 страниц) тиражом в 5 миллиардов экземпляров. 70 процентов книг изданы на английском, русском, немецком и французском языках. Три четверти всей книжной продукции печатается в 10 странах — СССР, США, Англии, Германии, Франции, Китае, Индии, Японии, Италии, Голландии. 22 процента книг издано на английском языке (языках США, Англии, Канады и т. п.), 16,9 процента — на русском, 15,4 процента — на немецком и 9,8 процента — на французском.

На первом месте идут переводы с английского языка (4400 названий), на втором месте — с русского (2800 названий); значительно отстают переводы с других языков.

Больше половины издаваемых книг попадает на библиотечные полки и в школы.

приблизились к русскому стилю актерской игры и лучше передали русскую среду и типы русских людей».

Однако газеты подчеркивают, что и в шведских театрах были мастерски поставлены многие чеховские пьесы.

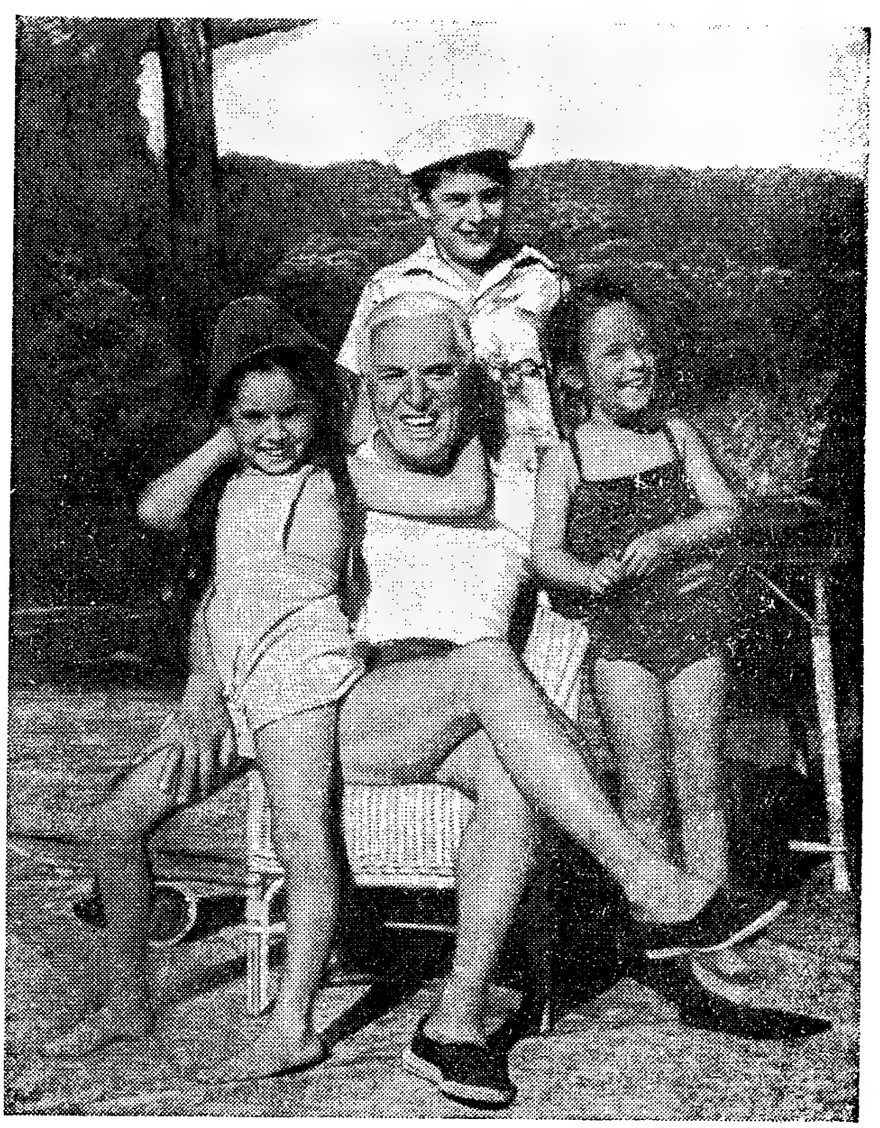
ФРАНЦИЯ

МУЗЕЙ ЖАНА ЖОРЕСА В КАСТРЕ

«Наконец-то, — пишет Гастон Пулэн в еженедельнике «Леттр франсез», — Жан Жорес имеет свой музей в Кастре — городе, в котором он родился». Музей этот, пишет он, создавался в течение семи лет и в значительной степени является заслугой нового мэра города, который активно взялся за это дело. В музее собраны материалы, документы, рукописи, рисунки, книги и некоторые личные вещи, помогающие ознакомиться с образом и многогранной деятельностью пламенного и неутомимого трибуна, выдающегося борца против милитаризма, защитника интересов рабочего класса, основателя газеты «Юманите», автора ценных трудов по истории Французской революции.

По мнению современников Жореса, Франция никогда не имела оратора, равного ему по силе, и художники его времени запечатлели его выступления, характерные для него движения и жесты в рисунках, набросках и дружеских шаржах. Мы печатаем выставленные в музее в Кастре острые характерные зарисовки художника Леандра (1913).

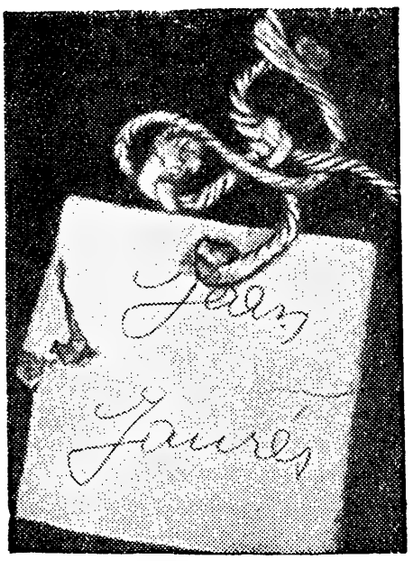
Чаплин с детьми на отдыхе на юге Франции.
(Журнал «Пикчер пост»)



ФИНЛЯНДИЯ

ГАСТРОЛИ ФИНСКОГО ТЕАТРА В СТОКГОЛЬМЕ

В связи с гастролями в Швеции Финского национального театра ряд газет посвятил одной из постановок театра — «Три сестры» Чехова — много рецензий. Некоторые их авторы недоумевали, почему финны привезли в Стокгольм чеховскую пьесу, а не чисто финскую программу, или Стриндберга, или популярного Яльмара Бергмана, чьи пьесы находятся в репертуаре хельсинкского театра? Но единодушное мнение таково, что спектакль «Три сестры» был, как пишет «Ню даг», «великолепным праздником и огромным переживанием для любителей Чехова». Рецензент считает, что «финны тоньше, чем шведы, передали специфическую атмосферу тоскливой грусти, окрашенной светом веры в будущее, столь типичной для чеховских драм, и что они больше



Экспонаты музея Жореса: слева — зарисовки художника Леандра «Жорес на трибуне в 1913 году»; справа — картонка прикрепленная к гробу, с надписью «Жан Жорес».

(Еженедельник „Леттр франсез")

Пулэн рассказывает о трудностях, с которыми столкнулись организаторы музея, когда начали собирать документы и материалы. Дело в том, что ряд архивных материалов был уничтожен во время немецко-фашистской оккупации, многие документы были проданы в неизвестные руки.

С большим трудом и в результате кропотливых розысков удалось собрать у частных лиц множество интереснейших экспонатов. В частности, Пулэн отмечает ценный дар, сделанный музею бывшим президентом Французской Республики, другом Жореса, Венсаном Ориолем.

Среди экспонатов музея имеется одна картонка. Эта мятая картонка была грубой бечевкой привязана к гробу Жореса: небрежно сделанная надпись карандашом гласит «Жан Жорес». Происхождение этой картонки таково: убитого Жореса в первые же бурные дни войны, которую он так стремился предотвратить, отвезли в Альби, и какой-то железнодорожный служащий «для порядка» привязал к гробу этикетку, написанную им на первом попавшемся ему под руку клочке. В Альби Жорес и был спешно похоронен, но картонку бережно сохранила пламенная поклонница трибуна, жена первого биографа Жореса — Луи Сулэ. Оказавшись одна около гроба, она тайком срезала картонку, принесла ее домой и повесила в рамке на стену. Так сорок лет хранили супруги Сулэ эту реликвию, которая после их смерти попала в музей как память о зверски убитом великом сыне французского народа, борце за свободу, за мир между народами.

СТАТИСТИКА КНИГОИЗДАНИЙ

Публикуя статистические данные, характеризующие положение с переводом иностранных авторов во Франции в 1955 году, западногерманский книготорговый бюллетень подчеркивает значительный рост переводов русской литературы. Если в 1954 году было издано 12 книг, то в 1955 году вышло в переводе с русского 100 книг.

Бюллетень отмечает, что за прошедшие два года во Франции снизилось количество переводов произведений английских и американских авторов.

Французский журнал «Докюман» приводит данные о выпуске книжной продукции в 1954 году (исходя из числа названий на 100 тысяч населения), забывая при этом, однако, СССР и страны народной демократии:

Швейцария — 78 названий, Норвегия — 77, Голландия — 73, Финляндия — 59, Англия — 38, ГДР — 33, Франция — 31, Япония — 21, Турция — 9 и США — 8.

ФИЛЬМ О НАЦИОНАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКЕ ФРАНЦИИ

Известный французский кинодокументалист, дважды лауреат премии Деллюка

Алэн Рене закончил фильм, посвященный Национальной библиотеке — крупнейшему книгохранилищу мира, вмещающему свыше 6 миллионов томов.

КНИГИ ОБ АКТЕРАХ

В издательстве «Жюлиар» вышел перевод книги Бэйнбриджа «Грета Гарбо».

В том же издательстве вышла книга дочери известной актрисы Людмилы Питоеф — Анюты Питоеф «Людмила — моя мать».

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

ИСТОРИЯ ЧЕШСКОГО РЕВОЛЮЦИОННОГО ТЕАТРА

В Праге вышла «Хроника Д 34», являющаяся обширным сборником документов и фотографий, посвященных истории создания и развития одного из самых передовых театров Чехословакии, руководимого выдающимся режиссером, писателем и актером Э. Ф. Бурианом. Открывая в 1933 году этот первый революционный чешский театр, Э. Буриан назвал его «Д 34» (театр 1934 г.), подчеркивая этим его устремление в будущее.

«История «Д 34» доведена в книге до 1953 года. Отрывки из поставленных театром пьес, письма, постановления правительственной цензуры, рецензии на спектакли, статьи, посвященные театру, и т. д. объединены краткими комментариями составительницы З. Кочовой. В целом книга дает яркую картину многообразной творческой истории театра, его борьбы за прогрессивное искусство во время буржуазной республики и фашистской оккупации, рассказывает о его возрождении после 1945 года и задачах в будущем.

КАБИНЕТ ИСТОРИИ ЧЕШСКОГО ТЕАТРА

До последнего времени изучением проблем чехословацкого театра занимались различные, оторванные друг от друга люди и организации. В целях объединения работы чехословацких театроведов в настоящее время при чехословацкой Академии наук, в Институте чешской литературы, возглавляемом академиком Яном Мукаржевским, создан Кабинет по изучению чешского театра.

Первоочередной и важнейшей задачей Кабинета является написание истории чешского театра. Затем в сотрудничестве с Кабинетом по изучению проблем словацкого театра в Братиславе будет проведена работа по составлению Словаря чешского и словацкого театра. В дальнейшем Кабинет планирует издание специального журнала по истории чешского театра.

„ЯЩИЧЕК С ЖИВЫМИ"

Так образно назвал писатель Норберт Фрид свою новую книгу, посвященную судьбам тех, чьи имена были занесены в «ящичек с живыми» — картотеку одного из отделений концлагеря в Дахау. В этом «ящичке» были люди различных национальностей, возраста, положения. Норберт Фрид показывает, как в трагических условиях лагерной жизни для лучших людей важно было не только вообще «пережить», но и «как пережить» все испытания. Для изложения Фрида характерна большая сдержанность. Но за нею читатель почти физически ощущает страшные факты, глубокую драму героев, живую жизнь.

«Основным достоинством книги, — пишет «Руде право», — является стройная, строго продуманная композиция книги, умение показать широкий поток повседневной жизни лагеря, многообразие и богатство человеческих характеров». Сам Норберт Фрид говорит: «Этой книгой я хотел выразить свою веру в человека и наряду с этим показать, что мешает ему проявлять свои хорошие качества. Я хотел снова и в меру своих сил как можно лучше показать, почему нам так нужны мир, свобода и избавление от всех гитлеров на свете». И в том, что ему это удалось, говорит рецензент, самое большое достоинство и величайшая современность этой книги, которая займет одно из первых мест в современной чешской литературе.

МАСТЕРСТВО НОВЕЛЛЫ

В июне этого года умер один из крупнейших чешских прозаиков, дважды лауреат государственной премии Вацлав Ржезач, автор целого ряда рассказов и романов, из которых особой известностью пользуются неоднократно переведенные на иностранные языки первые две части трилогии «Наступление» и «Битва». Последний роман трилогии Ржезач не успел написать.

Спустя месяц после смерти писателя вышел в свет сборник рассказов «Лицом к лицу», охватывающий его творчество, начиная с 1928 по 1948 год. Эта книга, являющаяся, как пишут «Литерарни новины», единым художественным целым, показывает все богатство творческих возможностей писателя.

Значительная часть рассказов сборника посвящена чешской деревне. В них чувствуется глубокое знание действительности, проникновение в сущность человеческих и общественных отношений.

Прекрасный знаток «диалектики души», отмечает газета, Ржезач, «как каждый крупный прозаик, никогда не был настроен объективистски: он не рассказывал только ради наслаждения процессом рассказа. Для него искусство действительно было познанием».

Обладая большим даром рассказчика, Ржезач умеет сразу ввести читателя в действие, «так ярко обрисовать ситуацию и своих героев, показать их так наглядно и конкретно, так драматически напряженно, что читатель не слушает автора, а видит реальную действительность».

Во вторую часть книги включены юмористические рассказы.

Третья ее часть посвящена периоду оккупации. Во всех рассказах этой части есть особый оттенок трагизма. «Некое сочетание радости и боли, звучащее во всем этом цикле, — пишет газета, — больше соответствует правде жизни, чем приподнятый пафос победоносной концовки, так часто встречающейся в нашей литературе на эту тему».

«Рассказы Ржезача,— заключает рецензент,— свидетельствуют о большом эпическом таланте, о глубоком человеческом опыте и высокой художественной зрелости».

ШВЕЙЦАРИЯ

„АРХИВ ТОМАСА МАННА"

Накануне первой годовщины со дня смерти Томаса Манна семья писателя объявила, что его литературное наследство, а также все предметы рабочего кабинета в Кильхберге (под Цюрихом) преподносятся в качестве дара Высшей технической школе в Цюрихе.

При Высшей технической школе создается «Архив Томаса Манна». По сообщению печати, в 1958 году общественность сможет получить доступ к рукописям Томаса Манна.

ШВЕЦИЯ

НЕОБЫЧНЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОНКУРС

В текущем году исполнилось 75 лет со времени одного из крупнейших событий в истории шведского рабочего движения — стачки строительных рабочих Стокгольма летом и зимой 1881 года. Эта стачка сыграла важную роль в развитии профсоюзного движения среди строительных рабочих.

В июне текущего года отделение профсоюза строительных рабочих Стокгольма объявило конкурс на лучшую пьесу, посвященную знаменательному событию. В виду сжатого срока, назначенного для представления рукописей, на конкурс могли быть присланы не только завершенные произведения, но и драматические наброски.

Первую премию профсоюза получил известный писатель Фольке Фридель за пьесу «Рассказ деда». По мнению членов жюри, «пьеса Фриделя дает ясное представление о разнице между нынешним временем и минувшей эпохой. Взгляды молодежи очерчены очень убедительно, и в финале пьесы чувствуется перспектива, мысль о вкладе, который сделан новыми поколениями в рабочее движение».

Премьера пьесы «Рассказ деда» состоялась в зале Стокгольмского «Концертхюс» на торжественном вечере, посвященном юбилею.

КНИГА Э. ЛУНДКВИСТА О НОВОЙ ГВИНЕЕ

Шведский писатель Эрик Лундквист известен своими книгами об Индонезии — стране, где он провел большую часть своей жизни и о которой пишет всегда с большой симпатией, в лучших произведениях выступая против варварства и жестокости колониалистов.

Недавно крупнейшее шведское издательство Бонньер выпустило новую книгу Эрика Лундквиста — «Не будет табака, не будет аллилуйи». В подзаголовке книги значится «Правдивая история об удивительном обращении миссионера Альгота Свенссона на Новой Гвинее».

Герой романа — ревностный миссионер американской религиозной секты, уроженец Швеции — Альгот Свенссон приезжает в Новую Гвинею для того, чтобы «обращать язычников в истинную веру». Но, познакомившись с жизнью туземного населения, он начинает задумываться, так ли нужна нищим и обездоленным людям «истинная вера». «Перед Свенссоном встает вопрос, — пишет рецензент газеты «Ню даг»,— что важнее: обращать людей в христианство или помогать им улучшить материальные условия их жизни, бороться с эпидемиями и другими бедами? Свенссон не отказывается окончательно от своей религии, но на возникший вопрос дает четкий ответ: важнее помогать, нежели обращать в христианство».

ПИСЬМА АВГУСТА СТРИНДБЕРГА К ХАРРИЕТ БОССЕ

Стокгольмским издательством Бонньер впервые опубликованы обнаруженные в 1949 году 36 писем Августа Стриндберга к его жене, шведской актрисе Харриет Боссе. Об этих 36 письмах, написанных Стриндбергом на протяжении шести недель осени 1901 года, когда писатель переживал тяжелую душевную драму в связи с уходом от него жены, до 1949 года ничего не было известно, и они не были включены в изданную в 1932 году книгу «Письма Стриндберга к Харриет Боссе». Только в связи с празднованием в 1949 году столетия со дня рождения Стриндберга они были переданы Королевской библиотеке в Стокгольме.

Август Стриндберг впервые встретился с Харриет Боссе весной 1900 года, когда молодая актриса явилась к нему, чтобы поговорить о своей роли в его пьесе «Путь в Дамаск». Позднее драматург специально для нее написал роль Элеоноры в пьесе «Пасха». В мае 1901 года они вступили в брак. Но уже в августе Харриет Боссе ушла от Стриндберга, хотя ожидала от него ребенка.

Писатель очень тяжело переживал разрыв с любимой женщиной, восприняв это как величайшее для него несчастье. Об этом свидетельствует пачка писем, полных бурных излияний горя, необузданного гнева и большой любви к жене и будущему ребенку. Письма этих шести недель имеют не только большое

историко-литературное значение: они и в художественном отношении находятся на уровне его лучших произведений.

До последнего времени биографы Стриндберга не могли найти ключ к этому периоду его жизни и творчества. Писатель, правда, постоянно вел свой «Сокровенный дневник», но этот дневник все еще недоступен для широкой публики. Теперь, после опубликования 36 писем 1901 года, этот пробел в биографии Стриндберга восполнен.

Письма изданы с разрешения самой Харриет Босе и Стриндберговского общества.

О ПЕРЕВОДАХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

На страницах газеты «Ню даг» из номера в номер, начиная с 28 июня 1956 года, печатается перевод «Двенадцати стульев» Ильфа и Петрова. Книга эта переводится на шведский язык впервые и пользуется у читателей большим успехом.

Следует отметить рост интереса в Швеции к советской литературе.

За последние годы на шведский язык были переведены: «Алитет уходит в горы» Т. Семушкина, «Кавалер золотой звезды» С. Бабаевского, «Иван Иванович» Коптяевой, «Первые радости» К. Федина и «Белеет парус одинокий» В. Катаева.

На страницах газет и журналов появляются рецензии и статьи о переводах книг советских писателей. Наибольший успех выпал на долю книги В. Катаева «Белеет парус одинокий».

Писатель Стиг Карлссон отмечает в газете «Морген тиднинген», что перевод этого романа на шведский язык является событием в литературной жизни Швеции. Он рекомендует прочесть эту «интересную, захватывающую книгу» всем тем, кто интересуется периодом первой русской революции 1905 года.

Газета «Гетеборг постен» пишет, что по мере развертывания событий книга эта читается все с большим и большим интересом.

По мнению газеты «Ню даг», роман Катаева является самым увлекательным и интересным среди произведений, посвященных описанию событий 1905 года в России.

ЯПОНИЯ

600 ФИЛЬМОВ ЗА 1956 ГОД

В прошлом году 52 японские кинофирмы выпустили на экраны страны рекордное число полнометражных кинокартин — 422, в то время как в Голливуде снято менее 400 фильмов.

В 1956 году, сообщает газета «Тагесшпигель», японские кинофирмы должны выпустить 600 полнометражных фильмов. В Японии в прошлом году функционировало свыше четырех тысяч кинотеатров.

ГАСТРОЛИ ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЫ

В июне в Японии с большим успехом проходили гастроли пекинской оперы. Гастроли в Японии мастеров китайской классической оперы во главе с замечательным актером Мэй Ланьфаном привлекли внимание десятков тысяч человек. В Японии появилось выражение: «горячка пекинской оперы», которой «болели» и старые и молодые. Гастроли пекинской оперы проходили во всех городах с неизменным успехом.

Печать Японии отметила высокий класс игры актеров, прекрасные краски и музыку, а также глубокую связь японской национальной оперы с китайской классической оперой.

Гастроли пекинской оперы в Японии имеют, по мнению газеты, большое значение в деле дальнейшего развития японо-китайской дружбы, это новый шаг в развитии культурного обмена между двумя народами.

ХРОНИКА

В связи с юбилейными днями Горького театральный коллектив «Мингэй» осуществил постановку пьесы Горького «Последние», с которой гастролировал с успехом по городам Осака, Киото, Нагоя.

Театральный коллектив крупнейшего в Японии университета Васэда поставил пьесу Горького «Враги», которая была подготовлена коллективом к Горьковским дням.

* * *

Японская центральная студия научных фильмов выпустила на экраны страны цветной фильм о выдающемся художнике Японии XIX века — мастере национального пейзажа Хиросигэ. Основное место в фильме отводится показу известной серии цветных гравюр Хиросигэ «53 станции дороги Токайдо».

КОРОТКО ОБ АВТОРАХ

Бертольт Брехт — Bertolt Brecht (1898—1956) — немецкий драматург, прозаик и поэт. Мировую известность Брехту принесла его «Трехгрошовая опера» («Dreigroschenoper», 1928), музыку к которой написал композитор Курт Вейль. Далее следовали одна за другой популярные пьесы «Ружья госпожи Каррар» («Die Gewehre der Frau Carrar», 1937), «Допрос Лукулла» («Das Verhör des Lukullus», 1941), «Матушка Кураж» («Mutter Courage», 1941), «Галилео Галилей» («Galileo Galilei», 1942), «Господин Пунтила и его слуга Матти» («Herr Puntila und sein Knecht Matti», 1948), «Добрый человек из Сезуана» («Der gute Mensch aus Sezuan») и др. Брехт является автором нескольких сборников стихов, а также прозаических произведений, в том числе таких, как «Трехгрошовый роман» («Dreigroschenroman», 1934), «Раненый Сократ» («Der verwundete Sokrates», 1949), «Дела господина Юлия Цезаря» («Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar», 1949).

Джон Стейнбек — John Ernst Steinbeck (род. в 1902 г.) — американский писатель. Ему принадлежит ряд книг, в том числе «Люди и мыши» («Of Mice and Men», 1937), «Гроздья гнева» («Grapes of Wrath», 1939), «Луна зашла» («The Moon is Down», 1942), «Консервный ряд» («Cannery Row», 1944), «К востоку от рая» («East of Eden», 1952), «Великий четверг» («Sweet Thursday», 1954).

Печатаемая нами повесть «Жемчужина» («The Pearl») написана в 1945 году.

Светослав Минков — Светослав Минков (род. в 1902 г.) — болгарский писатель. В 1921 году издал первую книгу рассказов «Синяя хризантема» («Синя хризантема»), после которой вышли в свет сборники новелл и сатирических очерков «Огненная птица» («Огнена птица», 1927), «Автоматы» («Автомати», 1932), «Мадрид горит» («Мадрид гори», 1936), «Империя голода» («Империята на глада», 1952) и др.

Печатаемый нами рассказ Минкова, как и рассказы других болгарских авторов, присланы нашей редакции Союзом болгарских писателей.

Орлин Василев — Орлин Василев (род в 1904 г.) — болгарский писатель. Первый роман «Белая тропа» («Бялата пътека») вышел в 1929 году. С 1930 года были изданы сборники рассказов «Простые сердца» («Прости сърца», 1930), «Житье-бытье» («Житие-битие», 1945), «Рассказы» («Разкази», 1949) и другие произведения.

Эмиль Манов — Емил Манов (род. в 1918 г.) — болгарский писатель. Перу Манова принадлежат книги: «Плененная стая» («Пленено ято», 1947), «Конец Делиевых» («Краят на Делиите», 1954) и др.

Ангел Каралийчев — Ангел Каралийчев (род. в 1902 г.) — болгарский писатель. Литературную деятельность начал в 1919 г. Издал сборники рассказов и повестей «Рожь» («Ръж», 1924), «Сокровище» («Съкровище», 1927), «Метель» («Виелица», 1938), «Соколова нива» («Соколова нива», 1946), «Народный защитник» («Народни закрилник», 1949) и др.

Карл Сэндберг — Carl Sandburg (род в 1878 г.) — американский поэт. Статью о его творчестве см. в № 10 журнала «Иностранная литература» за 1956 год.

Дайсон Картер — Dyson Carter (род. в 1910 г.) — канадский писатель. Наиболее известны его романы «Будущее за нас» («Tomorrow is With Us», 1952) и «Сыновья без отцов» («Fatherless Sons», 1955) отрывки из которого мы печатаем в этом номере журнала. В 1956 году Дайсон Картер совместно со своей женой — Шарлоттой Картер опубликовал публицистическую книгу о состоянии медицинской науки и здравоохранения в СССР.

Стефан Кленовский — Stefan Klonowski (род. в 1903 г.) — польский литературный критик и переводчик. Автор работы «Горький в Польше», составитель антологии «1905 год в польской литературе». Им пе-

реведены на польский язык статьи о литературе и публицистические статьи Горького, «Первые радости» Федина, «Волоколамское шоссе» Бека. «Морская душа» Соболева и др.

Луи Дакен — Louis Daquin (род. в 1908 г.) — видный французский кинорежиссер, генеральный секретарь Ассоциации технических работников кинематографии Франции. Постановщик ряда фильмов — «Родина», «Рассвет», «Хозяин после бога», «Милый друг» и др. Как постановщик документального фильма «Битва за жизнь» Дакен удостоен Международной премии мира.

Клаудио Санторо — Claudio Santoro (род. в 1919 г.) — известный бразильский композитор и прогрессивный общественный деятель. За «Песнь любви и мира» для струнного оркестра (1951 г.) ему была присуждена Международная премия мира.

Игнацы Виц — Ignacy Witz (род. в 1919 г.) — польский художник-график. Автор ряда плакатов и сатирических рисунков. Им проиллюстрировано более тридцати книг: «Повести» Гоголя, «Дон Кихот» Сервантеса, «Янки при дворе короля Артура» Твена, «История одного города» Салтыкова-Щедрина, «Кукла» Пруса и др. В настоящее время работает над иллюстрациями к «Двенадцати стульям» и «Золотому теленку» Ильфа и Петрова.

Акира Ивасаки (род. в 1903 г.) — прогрессивный японский кинокритик и продюсер, член Объединения свободных киноработников.

Ральф Паркер — Ralph Parker (род. в 1907 г.) — известный английский журналист, автор книг: «Здравствуй, товарищ» («How Do you Do, Tovarish», 1946). «Московский корреспондент» («Moscow Correspondent», 1948) и «Заговор против мира» (1950 г.).

Рауль Ларра — Raul Larra (род. в 1913 г.) — прогрессивный аргентинский писатель, автор переведенной на русский язык повести «Гран Чако» («Gran Chaco», 1947). Его перу принадлежат романы «Встреча в ночи» («Encuentro en la noche». 1949), «Без отдыха» («Sin tregua», 1953), а также повесть «Его называют Руло...» («Le decían el Rulo...», 1956).

Соса Хесуальдо — Sosa Jesualdo (род. в 1905 г.) — уругвайский писатель и журналист. Его наиболее известные произведения — «Биография Артигаса» («Biografía de Artigas») и «Жизнь учителя» («Vida de un maestro», 1935).

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА „ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА"
ЗА 1956 ГОД (№№ 1—12)

ПЕРЕДОВЫЕ СТАТЬИ

Тычина Павло — Двадцатый съезд. № 2.

РОМАНЫ, ПОВЕСТИ, РАССКАЗЫ, ПЬЕСЫ

Абд аль-Халим Ибрагим — Место на земле (Новелла), № 11.

Аль Хамиси Абд ар-Рахман — Халил-Эфенди. Легенда о горе (Новеллы), № 11.

Аш-Шаркави Абд ар-Рахман — Заветная мечта (Новелла), № 11.

Бёль Генрих — Молчание доктора Мурке (Рассказ), № 7.

Брандыс Казимеж — Варшавская история. Праздник одержимых. Медведь (Рассказы), № 11.

Брехт Бертольт — Плащ еретика (Рассказ), № 1.

Бхаттачария Бхабани — Оседлавший тигра (Роман), №№ 5, 6.

Василев Орлин—Упрямец (Рассказ), № 12.

Веркор — Венера Соларийская. Безумец. Слова (Рассказы), № 4.

Гамарра Пьер — Виноградник Бернине (Рассказ), № 10.

Грин Грэхем — Тихий американец (Роман), №№ 6, 7.

Запотоцкий Антонин — Рассвет (Главы из романа), № 6.

Идрис Юсуф — Мимоходом (Новелла), № 11.

Каралийчев Ангел — Марушка (Рассказ), № 12.

Картер Дайсон — Сыновья без отцов (Отрывки из романа), № 12.

Касми Ахмад Надим — Сын-солдат (Рассказ), № 10.

Мальц Альберт — Смех звонкий, как колокольчик (Рассказ), № 9.

Манов Эмиль — Миллионер (Рассказ), № 12.

Мартен дю Гар Роже — Воспоминания. Вступление Е. Гальпериной, № 12.

Маршалл Алан — Вот как жили люди в Спиво... (Рассказ), № 2.

Минач Владимир — Марка-Найденыш (Рассказ), № 5.

Минков Светослав — Наследники (Рассказ), № 12.

Отченашек Ян — Гражданин Брих (Роман), №№ 7, 8, 9.

Причард Катарина Сусанна — Нанинья и Джени (Рассказ), № 2.

Ремарк Эрих Мария — Время жить и время умирать (Роман), №№ 8, 9, 10.

Румен Жак — Хозяева росы (Роман). № 1

Де Сантис Джузеппе, Петри Элио, Пуччини Джанни — Дорога длиною в год (Киноповесть), № 6.

Сароян Уильям — Три, четыре, пять, вышел зайчик погулять. Гений (Рассказы), № 10.

Стейнбек Джон — Жемчужина (Повесть), № 12.

Стиль Андре — Стоять в строю (Рассказ), № 10.

Теймур Махмуд — Милосердный Будда (Новелла), № 11.

Уилсон Митчел — Брат мой, враг мой (Роман), №№ 2, 3, 4.

Фаст Говард — История Лолы Грегг (Повесть), № 11.

Фолкнер Уильям — Победа (Рассказ), № 1

Франк Леонгард — Слева, где сердце (Отрывок из романа), № 11.

Хеденвинд-Эрикссон Густав — Проезжая дорога (Рассказ), № 10.

Цзюнь Цин — Рассвет над рекой. «Старый Буйвол» (Рассказы), № 10.

Чельгрен Йозеф — Золотой песок с Аляски. Случай из жизни (Рассказы), № 10.

Чосич Добрица — Солнце далеко (Роман), №№ 1, 2, 3.

Шоу Бернард — Почему она отказывалась (Маленькая комедия), № 11.

Шютё Андраш — Мамалыга с брынзой (Рассказ), № 3.

СТИХИ

Альберти Рафаэль — Стихи, № 6.

Арагон — Глаза и память (Фрагменты поэмы), № 1.

Бануш Мария — С тобой говорю, Америка (Отрывки из поэмы), № 11.

Библ Константин — Стихи, № 11.

Брехт Бертольт — Из последних стихов, № 12.

Галчинский Константы Ильдефонс — Стихи. Вступление Виктора Ворошильского № 2.

Гхош Бималчандра — Октябрьская песня (Из поэмы), № 11.

Декало Альберт — Трактат (Басня), № 9.

Джафри Сардар — Гимн трудовым рукам (Стихотворение), № 11.

Завада Вилем — Без имени (Стихи), № 6

Исанос Магда — Стихи, № 7.

Когут Богуслав — Есть такая партия! (Стихотворение), № 5.

Костич Душан — После всего (Стихотворение), № 7.

Максимович Десанка — Хлеб месят (Стихотворение), № 7.

Маршак С.— Новые переводы. Из Йована Йовановича-Змая (Стихи), № 10.

Нирала — Накануне дождей. Сквозь этот горестный поток. Переправа (Стихи), № 11.

Пант Сумитранандан — Два мальчугана (Стихотворение), № 11.

Ружевич Тадеуш — Стихи, № 8.

Стихи болгарских поэтов. Вступление М. Светлова, № 5.

Стихи поэтов Монголии. Предисловие Евг. Долматовского, № 9.

Стихи поэтов Турции, № 10.

Сэндберг Карл — Стихи, № 12.

Тома Александру — Стихи. Предисловие Евг. Долматовского, № 3.

Фюрнберг Луис — Прозрение (Фрагменты из поэмы «Брат Безымянный»), № 7

Хьюз Лэнгстон — У самого края ада стоит Гарлем (Стихи), № 10.

Циммеринг Макс — Первомайская ода (Стихотворение), № 5

Чаттопадхайя Хариндранат — К поэтам. (Стихотворение), № 4.

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Виктор Вальтер — Наследие Генриха Гейне в ГДР, № 2.

Гашек Ярослав — Деятельность современного дипломата. Идиллия в харчевне (Рассказы), № 10.

Из разговоров с Гейне, № 2

О'Кейси Шон — О Бернарде Шоу, № 7.

Лорка Федерико Гарсия — Избранное (Стихи). Вступление И. Тыняновой, № 8.

Лашамбоди Пьер — Басни, № 12.

Старцев А.— Франклин. К 250-летию со дня рождения Вениамина Франклина, № 1.

Сюй Гуан-пин — Из воспоминаний о Лу Сине, № 10.

Франклин Вениамин — Маленькие памфлеты. Из «Автобиографии», № 1.

Цвейг Арнольд — Столетие Генриха Гейне, № 2.

Цеткин Клара — Генрик Ибсен, № 5.

Чапек Карел — Воспаление надкостницы (Рассказ), № 10.

ДЕЯТЕЛИ МЕЖДУНАРОДНОГО КОММУНИСТИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ О ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ

Готвальд Клемент, № 2

Димитров Георгий, № 2.

ОТКЛИКИ НА ПИСЬМО М. ШОЛОХОВА

Алерамо Сибилла, № 7.

Аллей Реви, № 7.

Ба Цзинь, № 7.

Бигонджари Пьеро, № 1.

Десси Джузеппе, № 1.

Дистельбарт Пауль, № 7.

Ёкэмура Ёситаро, № 1

Ийеш Дьюла, № 1.

Итиро Такасуги, № 7.

Картер Дайсон, № 7.

Кент Рокуэлл, № 7.

Кинтацу Дзю, № 1.

Лао Шэ, № 7.

Леви Карло, № 1.

Линдсей Джек, № 7.

Мао Дунь, № 7.

Моравиа Альберто, № 7.

Моруа Андре, № 7.

Накаси Эма, № 7.

Неруда Пабло, № 1.

Нома Хироси, № 1, 7.

Нонев Богомил, № 7.

Петреску Камил, № 7.

Петреску Чезар, № 7.

Причард Катарина Сусанна, № 7

Роблес Эмманюэль, № 7.

Суан Зьеу, № 1.

Сулейман Мунир, № 7.

Токунага Сунао, № 1.

Уильямс Сесиль, № 1.

Фаст Говард, № 7.

Фортини Франко, №1.

Франк Леонгард, № 7.

Хасэгава Сиро, № 1.

Хаусмен Лоуренс, № 7.

Цао Юй, № 7.

Цвейг Арнольд, № 7,

Эберль Георг, № 7.

Элленс Франц, № 7.

ЗАМЕТКИ О СОВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ

Барух Арманд — К глубинам человеческой души, № 11.

Виц Игнацы — Школа советской графики, № 12.

Дакен Луи — Всегда живой Пудовкин. № 12.

Джафри Сардар — Путь песни, № 11.

Добиаш Вацлав — Музыка Д. Шостаковича в Чехословакии, № 11.

Кленовский Стефан — О творчестве Федина, № 12.

Морару Николае — В первых рядах советской литературы, № 11.

Рота Поль — Искусство, которое не забудется, № 11.

Санторо Клаудио — Хачатурян и бразильская аудитория, № 12.

Токунага Сунао — Гуманизм Горького, № 11.

Фрис Тойн де — Заметки о творчестве Михаила Шолохова, № 11.

КРИТИКА

Анисимов И. — Вторая эпоха в творчестве Б. Шоу, № 11.

Арагон — Свет Горького. К двадцатилетию со дня смерти М. Горького, № 6.

Боярский О. — Трилогия Вилли Бределя, № 1.

Вильмонт Н. — Неоконченный роман Томаса Манна, № 8.

Дементьев А. — Заблуждения или предубеждения? № 9.

Заславский Д. — Буржуазные критики о Достоевском, № 7.

Зегерс Анна — Основные вопросы современной немецкой литературы, № 3.

Зихерл Борис — Иван Цанкар, основатель словенской социалистической литературы, № 5.

Кашкин Иван — Перечитывая Хемингуэя, № 4.

Кеннеди Стетсон — В традициях Уитмена (Поэзия Карла Сэндберга), № 10.

Копелев Л. — Слева, где сердце, № 7.

Лисица Б. — Мао Дунь, № 7.

Михальская Н. — Роман Димитра Димова «Табак», № 4.

Осповат Л. — Путь к эпосу («Всеобщая песнь» Пабло Неруды), № 9.

Рубин В. — Маленькие люди, № 10.

Сурков А. — Голоса друзей, № 11.

Сучков Б. — Современность и история (Заметки о творчестве Лиона Фейхтвангера), № 2.

Тынянова Инна — Мысль человека разбивает каменные стены, № 11.

Федоренко Н. Т. — «Книга песен», № 11.

Фиш Радий — Тевфик Фикрет, № 1.

Фортини Франко — Современная итальянская проза, № 10.

Фрадкин И. — Логика пути, № 6.

Хорват Мартон — Аттила Йожеф — поэт венгерского рабочего класса, № 2.

Черная Л., Мельников Д. — Драматургия Бертольта Брехта, № 12.

Эткинд Е. — Искусство переводчика, № 3.

РЕЦЕНЗИИ

Абалкин Н. — Классическая драматургия стран народной демократии, № 3.

Балашов Н. — На новом пути, № 9.

Бернштейн И. — Без шефа, № 4.

Верцман И. — Ценное исследование, № 6.

Волевич И. — Крещение огнем, № 10.

Гальперина Е. — Весна во Вьетнаме, № 2.

Гус М. — Жизнь и смерть Энтони Грехема, № 5.

Девекин В. — Вопросы, оставленные без ответа, № 5.

Достал Владимир — Стихи Вилема Завады, № 6.

Дынник Валентина — Две книги о Флобере, № 9.

Зонина Л. — Трудные решения, № 8.

Ивашева В. — «Из истории демократической литературы в Англии», № 12.

Исбах Ал. — Арагон о советской литературе, № 6.

Караганов А. — Книга о Белинском, № 3.

Катарский И. — Новое издание «Холодного дома» Чарльза Диккенса, № 9.

Клышко А. — «Песнь весне», № 11.

Михальчи Д. — Исторической роман Михаила Садовяну, № 5.

Россиянов О. — О новом романе Бориш Палотаи, № 1.

Рыкова Н. — «Христос остановился в Эболи», № 2.

Семанов В. — Китайский классический роман «Речные заводи», № 12.

Симонян Л. — На верном пути, № 1.

Стальский Н. — Роман о принце Евгении, № 8.

Толченова Н. — С чувством исторической перспективы, № 7.

Топер П. — Рассказы Говарда Фаста, № 4.

Трущенко Е. — Книга, подсказанная жизнью, № 11.

Тураев С. — Проблема романтизма в университетском учебнике, № 3.

Фрадкин И. — Арнольт Броннен дает показания, № 2.

Фрадкина Е. — Роман о немецких рабочих, № 12.

Фрид Я. — Путеводитель, помогающий заблудиться, № 1.

Фрид Я. — Роже Вайян и его роман «325 000 франков», № 7.

Цыбина Е. — Писатели-революционеры, № 2.

Черная Л. — Новый роман Лиона Фейхтвангера, № 5.

Чичерин А.— «История английской литературы», № 2.

Эткинд Е.— Книга переводов П. Антокольского, № 10.

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

Андреев Л., Гражданская З., Цыбенко Е.— За деловое и объективное обсуждение проблем литературоведения, № 12.

Бонфанти Сильвия-Маджи — Как я работала над романом «Сперанца», № 1.

Гейм Стефан — Человек и книга, № 9.

Дорош Ефим — Открытое письмо Марии Домбровской, № 4.

Мотылева Т.— Так ли надо изучать зарубежную литературу? № 9.

Обсуждение романа Грэхема Грина «Тихий американец» — Выступления А. Аникста, А. Старцева, А. Елистратовой, Б. Изакова, Т. Ланиной, № 7.

Письмо студентов Э. Хемингуэю, № 1.

Прилежаева Мария — Открытое письмо к Сильвии-Маджи Бонфанти, № 1.

Саксе Анна — О повести Марии Домбровской, № 4.

Стеглик Милослав — Молодому драматургу, № 4.

Стоянов Людмил — Эра мира и культуры, а не войн, № 5.

Уилсон Митчел — Заметки о романе «Брат мой, враг мой», № 5.

Шеломова Н.— Письмо автору романа «Сперанца», № 1.

МЕЖДУНАРОДНАЯ АНКЕТА «ИНОСТРАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»

Аббас Ходжа Ахмад, № 12.
Абильгорд Уве, № 8.
Аллан Тед, № 5.
Амаду Жоржи, № 5.
Аморим Энрике, № 12.
Ананд Мулк Радж, № 12.
Арсе Даниель Валоис, № 12.
Ашк Упендранатх, № 12.
Банг-Хансен Одд, № 12.
Бёль Генрих, № 5.
Бенюк Михай, № 8.
Боноски Филлип, № 8.
Ботез Демостен, № 12.
Брандыс Казимеж, № 5.
Бхаттачария Бхабани, № 8.
Вайзенборн Гюнтер, № 5.
Вайян Роже, № 8
Вюрмсер Андре, № 8.
Гейм Стефан, № 5.
Гарги Балвант, № 8.
Го Мо-жо, № 5.
Гордон Сидней, № 5.
Гравина Альфредо, № 12.
Грин Грэхем, № 12.
Даскалов Стоян, № 12.
Диб Мухаммед, № 5.
Домбровская Мария, № 5.
Думитриу Петру, № 12
Ийеш Дьюла, № 8.
Инголич Антон, № 8.
Исаев Младен, № 8.
Картер Дайсон, № 5.
Колдуэлл Эрскин, № 5.
Коппард Альфред, № 5.
Костра Ян, № 8.
Кручковский Леон, № 12.
Кубка Франтишек, № 8.
Лакснесс Халлдор, № 5
Лао Шэ, № 5.
Ларра Рауль, № 8.
Лаффитт, Жан, № 8.
Лессинг Дорис, № 5.
Ли Ги Ен, № 8.
Линдсей Джек, № 8.
Лоусон Джон Говард, № 12.
Лоуэнфелс Уолтер, № 8.
Лукач Георг, № 8.
Мальц Альберт, № 5.
Мао Дунь, № 5.
Митчисон Наоми, № 8.
Моравиа Альберто, № 5.
Муасс Шарль, № 8.
Муэн Арве, № 12.
Нгуен Ван Бонг, № 12.
Нгуен Конг Хоан, № 12.
Неверли Игорь, № 12.
Петреску Камил, № 8.
Попович Титус, № 12.
Пратолини Васко, № 5.
Причард Катарина Сусанна, № 5.
Ренн Людвиг, № 5.
Сароян Уильям, № 12.
Сватоплук Турек, № 8.
Тауфер Иржи, № 8.
Теймур Махмуд, № 8.
Томассен Эйнар, № 5.
Ту Мо, № 12.
Фаст Говард, № 8.
Фейхтвангер Лион, № 5.
Фрис Тойн де, № 12.
Фюман Франц, № 12.
Хавревольд Финн, № 12.
Хан Мен Чхон, № 12.
Хан Сер Я, № 12.
Харди Фрэнк, № 12.
Хон Сун Чер, № 12.

Цанев Георгий, № 8.
Чжао Шу-ли, № 8.
Чжоу Ли-бо, № 8.
Чосич Добрица, № 8.
Шерфиг Ханс, № 5.
Шмидт Афонсо, № 8.
Штриттматтер Эрвин, № 5.
Яан Ганс Генни, № 5.
Яшпал, № 8.

ПУБЛИЦИСТИКА

Аллан Тед и Гордон Сидней — Скальпель и меч, №№ 1, 2.
Барбюс Анри — О Ленине (С послесловием Альфреда Куреллы), № 4.
Герберт Уэллс в России, № 11.
Нелсон Стив — Тринадцатый присяжный, № 7.
Никулин Лев — Стамбул и Анкара, № 4.
Черви Алчиде — Семеро моих сыновей, №№ 8, 9.
Эренбург Илья — Индийские впечатления, № 6.

ПИСЬМА ИЗ-ЗА РУБЕЖА

Герло Алоис — Современная фламандская литература, № 10.
Ларра Рауль — Литературная жизнь Аргентины, № 12.
Фаст Говард — Заметки писателя, № 4.
Хесуальдо Соса — О литературе Уругвая, № 12.
Шэнь Янь-бин — Культурное строительство в новом Китае, № 8.

ОБЗОРЫ И ДОКУМЕНТЫ

Бурианек Франтишек — Проблемы современной чешской прозы, № 8.
Дрда Ян — За литературу жизненной правды, № 8.
Минач Владимир — Некоторые проблемы современной словацкой прозы, № 8.
Обращение ЦК Коммунистической партии Чехословакии, № 8.
Розенцвейг Б. — «Патрульная служба» Генри Люса, № 9.
Стеженский В. — Журнал немецких писателей, № 2.
У Ну — Слово о современной литературе Бирмы, № 3.
Цюй Цю-бо — О литературе, № 11.

ОТКЛИКИ, ВСТРЕЧИ, ВПЕЧАТЛЕНИЯ

Антонов Виктор — И. А. Бунин во Франции в годы войны, № 9.
Аптекер Герберт — События в Египте. Точка зрения американцев.
Белфрейдж Седрик — С вами говорит Чаплин, № 5.
Гудзий Н. — По Англии и Шотландии, № 4.
Кеттл Арнольд — Английская литература в 1955 году, № 4.
Кишфалуди Штробл Жигмонд — Воспоминания о Бернарде Шоу, № 1.
Клеманов Ю. — У Герхарта Гауптмана, № 9.
Первенцев Аркадий — Выдающийся писатель, борец, друг мира (о Халлдоре Лакснессе), № 2.
Полевой Б. — Поездка к Лиону Фейхтвангеру, № 3.
Рейх Б. — Молодой Брехт, № 11.

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ

Гарги Б. — Народные традиции индийского театра, № 3.
Монтан Ив — Солнцем полна голова, №№ 5, 6.
Образцов С. — Ив Монтан, певец Парижа, № 5.
Образцов С. — Мои коллеги, № 11.
Паркер Ральф — Театр, отвечающий современности, № 12.

НА КИНОЭКРАНАХ

Аббас Ходжа Ахмад — Заметки об индийской кинематографии, № 1.
Ивасаки Акира — Кино в Японии, № 12.
Марек Иржи — Два чехословацких фильма, № 3
Плажевский Ежи — «Голубой крест» — фильм Анджея Мунка, № 3.
Тире Пауль — «Эрнст Тельман — вождь своего класса», № 3.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ

Тудор Андрей — Национальный композитор Румынии, № 9.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ЗА РУБЕЖОМ

Бидструп Х. — Поездка в Китай, № 8
Верейский О. — Портреты и пейзажи Поля Хогарта, № 5.
Воробьев Евгений — Плакаты, которые не стареют, № 9.
Датский карикатурист Х. Бидструп, № 2
Ефимов Бор. — Мастер шаржа и карикатуры А. Гофмейстер, № 3.
Кашен Марсель — Художник и его призвание, № 11.
Кибрик Е. — Мексиканская графика, № 7.
Народный художник Китая, № 1.

Теодореску Чичероне — Иллюстрации Жюля Перахима, № 6.

Юткевич Сергей — Жан Эффель, художник-поэт, № 4.

Эренбург Илья — К рисункам Пабло Пикассо, № 10.

Савицкая Т.— Европейцы (Фотоальбом Анри Картье-Брессона), № 12.

СРЕДИ КНИГ

Аликян В.— «Большие рыбы», № 10.

Артемов В.— Сказки народов Бирмы, № 4.

Атамали В.— Сборник талантливых рассказов, № 3.

Балашова Т.— Вьетнам в кривом зеркале, № 5.

Беккер М.— В заповеднике расизма, № 12.

Беккер М.— Великий сын своего народа, № 2.

Бердичевский Б.— Воспоминания о Христо Смирненском, № 4.

Волевич И.— Роман о восстании зулусских крестьян, № 3.

Волосатов В.— Повесть Нагиба Махфуза, № 11.

Г. Е.— Романы Камалы Маркандайи, № 10.

Гальперина Е. — Алжирские рассказы, № 7.

Гальперина Е.— Честно прожитая жизнь, № 11.

Гинзбург Л.— Фридрих Вольф — поэт, № 2.

Гьечи В.— Народные албанские песни, № 7.

Девекин В.— Рассказ о беспокойной жизни, № 8.

Дольберг А., Ратгауз Г. — Сборник стихов Туре Эриксона, № 5.

Дьяконова Н.— Рассказы о литераторах, № 10.

Елагина Е.— Роман А. Куреллы «Документы Гронау», № 2.

Елисеева Т.— Повесть о старой болгарской деревне, № 2.

Злыднев В. — Поэзия молодости и мира, № 11.

Зонина Л.— «Одинокий тополь» Луи Франсиса, № 10.

Иваками Дзюнити — Книги японских писателей, № 2.

Ивашева В.— Исследование о творчестве Теккерея, № 5.

Кондратьев Ю. — Записные книжки Томаса Харди, № 12.

Копыстянская Н.— Книга о Карле Гавличке Боровском, № 12.

Кораллов М.— Сборник статей Клары Цеткин, № 3.

Кутейщикова В.— Люди грозовых лет, № 11.

Кутейщикова В.— «Проклятие» Мариано Асуэла, № 8.

Левидова И.— История Дженет Прентис, № 7.

Левидова И.— Мэри Брэдли не намерена умирать, № 12.

Левидова И.— Переписка семьи Бронте, № 2.

Лилеева И.— Новое исследование о Рабле, № 3.

Лисовский Ю.— Бандиты из Партинико, № 10.

Лихачева Л.— «За свободу», № 3.

Майзельс С.— Книга Н. Митчисон, № 12.

Мейзельс С.— Путешествие в Адмассию, № 8.

Мельников А.— Роман Л. Инфельда, № 4.

Меркина Р. — Рассказы о польских коммунистах, № 4.

Миллер-Будницкая Р.— Новеллы Арнольда Цвейга, № 3.

Миловидова Н.— «Семь веков романа», № 8.

Михайлов А.— Новое издание Валлеса, № 4.

Николюкин А.— «Филантропы в рваных штанах», № 4.

Островский В.— «Малайские пантуны», № 7.

Островский В.— Словари индонезийских пословиц, № 5.

Островский В. — Современная индонезийская проза и поэзия, № 10.

Паевская Е.— Книга об индийских солдатах, № 5.

Пересветов Р.— Книга о Маяковском, № 10.

Полонская Г.— «Песни мира» Хуана Рехано, № 5.

Померанцева Е. — Почему погиб Терри? № 12.

Померанцева Е.— Рассказы молодых писателей, № 5.

Рабинович Г.— Прошлое польской деревни, № 2.

Радволина И.— Партизаны Югославии, № 7.

Разумова Р.— В борьбе за человека, № 3.

Романова Ел. — Второй роман Эдвина О'Коннора, № 10.

СОДЕРЖАНИЕ

Россельс Вл. — Книга о значении перевода, № 12.

Россиянов О. — «Венгерские рабочие песни», № 8.

Симонян Л. — Книга Л. Ренна, № 7.

Симонян Л. — Об одной повести, № 10.

Стальский Н. — Ветви дерева свободы, № 7.

Старцев А. — Неизвестная пьеса Ю. О'Нила, № 11.

Степанов Л. — Ливанские пословицы и поговорки, № 7.

Тишков А. — «Ашима», № 2.

Тишков А. — Сычуаньские сказки, № 11.

Фиш Р. — Рассказы О. Кемаля, № 11.

Фрид Я. — «На полях рукописей Стендаля», № 12.

Хан М. — «Лим Гок Чен», № 3.

Черкасский Л. — Тибетские народные песни, № 5.

Шерлаимова С. — Собрание сочинений Константина Библа, № 2.

Шлапоберская С. — Дом на Бригиташтрассе, № 5.

Эйшискина Н. — «Гений и богиня» — новый роман Олдоса Хаксли, № 2.

Эйшискина Н. — Книги Макса Коэна, № 8.

Эйшискина Н. — «...тот наследует ветер», № 7.

Яхнина Ю. — Книга, которую отрадно читать, № 7.

ИЗ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНЫХ СВЯЗЕЙ МАСТЕРОВ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Письма к К. С. Станиславскому, № 10

СТРАНИЦЫ ИЗ ЗАРУБЕЖНЫХ ДНЕВНИКОВ

Гинзбург Лев — В музее Гете, № 10.

Гинзбург Лев — Наш друг Куба, № 6.

Зубов К. — Датский комик Хельмут, № 6.

Кассиль Л. — У Михаила Садовяну, № 3.

Кислова Лидия — Лоуренс Оливье и Вивьен Ли в «Макбете», № 6.

Косматов Леонид — Искусство финских кинооператоров.

Луков Леонид — Франческо Маселли — самый молодой кинорежиссер Европы, № 3.

Образцова Анна — Эльма Булла в «Святой Иоанне» Бернарда Шоу, № 10.

Сарабьянов Дмитрий — Мозаики Кахрие Джами, № 3.

Скопина Людмила — Спектакль, который учит мужеству, № 10.

Солодовников Александр — «Дорога» Федерико Феллини, № 10.

Царев Михаил — Спектакли и роли, № 3

Целиковская Людмила — На острове венецианского стекла, № 3.

НАША ПОЧТА

№ 2, 7.

Главный редактор **А. Б. Чаковский.**

Редакционная коллегия:

И. И. Анисимов, М. Я. Аплетин, М. О. Ауэзов, Н. Н. Вильмонт, С. А. Герасимов, С. А. Дангулов (зам. главного редактора), **Т. Л. Мотылева, Л. В. Никулин, С. В. Образцов, С. П. Щипачев.**

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, д. 52, журнал «Иностранная литература»
Телефоны: Д 5-17-83, Д 5-17-10, Д 5-19-81.

Художеств. редактор *М. М. Милославский* Технический редактор *А. Ф. Марков*

А13340 Сдано в производство 13/X 1956 г. Подписано к печати 4/XII 1956 г.
Учетно-изд. листов 28,0. Бумага 70×108¹/₁₆ бум. л. — 9,1. печ. л. — 24,8, в том ч. 1 вкл.
Зак. 1122 Изд. № 19/3131. Цена 10 руб

Министерство культуры СССР. Главное управление полиграфической промышленности
13-я типография, Москва, Гарднеровский пер., 1а.